ünster i/W.1934. Nr 49 Phil. Diss

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES MUSIKLEBENS DER STADT DORTMUND

VOM FRÜHEN MITTELALTER BIS ZUM AUSGANGE DES 19. JAHRHUNDERTS.

INAUGURAL - DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)

vorgelegt von

RUDOLF SCHROEDER

AUS DORTMUND.

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten

1934

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547224_0002

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES MUSIKLEBENS DER STADT DORTMUND

VOM FRÜHEN MITTELALTER BIS ZUM AUSGANGE DES 19. JAHRHUNDERTS.

INAUGURAL - DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)

vorgelegt von

RUDOLF SCHROEDFR

AUS DORTMUND.

Verlags-Anstalt Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)

1 9 3 4

Tag der mündlichen Prüfung: 28. VII. 1932 und 7. XI. 1932.

Dekan: Herr Prof. Dr. M. Wackernagel.
Referent: Herr Prof. Dr. K. G. Fellerer.
Korreferent: Herr Prof. Dr. G. Müller.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Inhalt.

Seite:

Vorwort IV

Erster Abschnitt.

Das Musikleben Dortmunds im Mittelalter. . . . 1

I. Aelteste geschichtliche Nachrichten über Dortmund . . 1
II. Dortmunder Kirchen und Klöster des 13. und 14. Jahrhunderts 2
III. Aelteste Nachricht über Musik in Dortmund . . . 2
IV. Schülerchor im 15. Jahrhundert 3
V. Spielleute im 14. und 15. Jahrhundert 3
VI. Bewirtung und Einholung vornehmer Gäste im 14. und 15. Jahrhundert 3
VII. Turmwachen im 14. und 15. Jahrhundert 4

Zweiter Abschnitt.

Das Musikleben Dortmunds im Jahrhundert d. Reformation 7

A. Das kirchenmusikalische Leben Dortmunds im 16. Jahrhundert 7
I. Reformation und evangelisches Kirchenlied . . . 7
II. Kirchengesangpflege in Schulen 8
III. Dortmunder Schulmusikverhältnisse 8
IV. Dortmunder Gesangbuch 1585 9
V. Dortmunder Orgeln und Organisten 13

B. Dortmunder Theateraufführungen im 16. Jahrhundert 14

Dritter Abschnitt.

Das Musikleben Dortmunds im 17. Jahrhundert . . 19

A. Das kirchenmusikalische Leben Dortmunds im 17. Jahrhundert 19
I. Einwirkungen des Dreißigjährigen Krieges auf die Musikpflege 19
II. Bedeutung des Chores 19
III. Dortmunder Gesangbuch 1630 19
IV. Orgeln und Organisten 21

B. Nachrichten über Musik außerhalb des kirchlichen Lebens 21
I. Besoldung der Spielleute bei Hochzeiten 21
II. Spielverbote 22
III. „Verordnung über die Berechtigung zum Musikmachen“ 22

Seite:

Vierter Abschnitt.

Das Musikleben Dortmunds von 1700 bis 1850 . . . 24
A. Das kirchenmusikalische Leben Dortmunds von 1700 bis 1850 24
I. Der Verfall des kirchenmusikalischen Lebens in Westfalen 24
II. Dortmunder evangelische Gesangbücher des 18. Jahrhunderts 24
III. Choralbläser und Nachtwächter im 18. Jahrhundert . . 26
IV. Kurrendeschüler 28
V. Kirchlicher Gemeindegesang um 1800 und Versuche zu seiner Verbesserung 29
VI. Orgelspiel in Westfalen um 1820 30
B. Das Jahrhundert der „Liebhaber-Concert-Gesellschaft" (1750—1850) 31
a) Geschichte der „Liebhaber-Concert-Gesellschaft" . 31
I. Gründung 32
II. Proben 33
III. Lokale 33
IV. Programme 34
V. Anfang und Ende der Spielzeiten und einzelner Konzerte 35
VI. Musikalische Leiter des „Concerts" 37
VII. Publikum 37
VIII. Soziale Schichtung der Musiktreibenden 37
IX. Geldliche Verhältnisse 38
X. Reklame 39
XI. Das „Concert" in der Kritik seiner Zeit 40
XII. Berühmte Mitglieder des „Concerts" 41
XIII. Dortmunder Musiker auswärts 41
XIV. Verfall 42
b) Musikleben außerhalb des „Concerts" 44
I. Besuche auswärtiger Musiker 44
II. Instrumentenvorführungen 46
III. Privatmusikunterricht 47
IV. Musikalienangebote - Lehrbücher 48
V. Klaviere und Klavierbauer 49
VI. Ueber die Geltung der Musik 49
VII. Daniel Friedrich Eduard Wilsing 50

Fünfter Abschnitt.

Das Musikleben Dortmunds von 1845 bis zum Ausgange des Jahrhunderts 52
A. Instrumentalmusik 52
I. Die „Löpke'sche Gesellschaft" 52

Seite:
II. Die „Giesenkirchen'sche Kapelle“ 52
III. Orchesterverhältnisse nach dem Tode Franz Giesenkirchens 54
B. Die Geschichte der Oper in Dortmund 55
I. Die Oper von 1750 bis 1848 55
II. Die Oper von 1848 bis 1880 56
III. Theaterkritik 58
C. Die Geschichte des Dortmunder Musikvereins . . 59
I. Gründung und Anfänge des Vereins 59
II. Programme 60
III. Weiterentwicklung bis zum Ausgange des Jahrhunderts . 61
IV. Die „Westfälischen Musikfeste“ 62
Schlußwort 65
Anhang: Aufstellung der in den Jahren 1865, 1866, 1867 und im Winter 1873/74 in Dortmund aufgeführten Opern 66
Anmerkungen 68
Quellen und Literatur 80

Vorwort.

„Westfalen ist ein Land materieller Interessen, aber nicht geistiger und musikalischer Bildung[1])." So hat der Komponist Max Bruch (1838 — 1920) über das Land der Roten Erde geurteilt. Es ist zu bezweifeln, daß er um die reiche musikalische Vergangenheit der Provinz gewußt hat, eine Vergangenheit, die zwar nicht gekennzeichnet ist durch eine Anzahl hervorragender produktiver Persönlichkeiten, sondern in der die Musik noch einen wesentlichen Lebensfaktor für die Gesamtbevölkerung ausmachte. Bruch's Urteilsspruch wird der Zeit um 1830 am wenigsten gerecht, insofern als damals wichtige musikalische Fragen im Mittelpunkt des Gesamtinteresses standen und sich an vielen Orten die Konzerte allgemeiner Teilnahme erfreuten. Aber auch frühere Jahrhunderte werden im Hinblick auf die verschiedenen Kulturepochen westfälischer Städte, in denen auch die Musik zu größerer Geltung gelangte, völlig übersehen. Gerade die Geschichte einzelner westfälischer Städte, welche ein wesentliches Teilgebiet der Provinzgeschichte ausmacht, beweist, daß die tönende Kunst schon seit Jahrhunderten im Lande der alten Sachsen keine Unbekannte mehr ist. Zwar ist ihr in den seltensten Fällen vergönnt gewesen, einem Selbstzweck zu dienen und, losgelöst von allem religiösen und politischen Leben, in Erscheinung zu treten. Da wir sie als im Dienste einer staatlichen oder kirchlichen Einrichtung stehend anzutreffen pflegen, wird man bei einer Aufzeichnung der Geschichte des Musiklebens eines Landes oder einer Stadt den öffentlichen Verhältnissen, dem Nährboden der Musik, niemals seine Betrachtung völlig entziehen dürfen.

ERSTER ABSCHNITT.

Das Musikleben Dortmunds im Mittelalter

I.

Die Geschichte Dortmunds läßt sich auf Grund der von Karl Rübel angestellten Forschungen bis in die Zeit Karls des Großen zurückverfolgen. Nach Auffassung dieses bedeutenden Heimathistorikers ist die Entstehung der großen Heerstraße zwischen Duisburg und Paderborn in den Jahren nach 785 anzusetzen, zu einer Zeit, als der Kaiser länger denn gewöhnlich im Sachsenlande verweilte. An dieser Etappenstraße, noch heute unter dem Namen Hellweg bekannt, welche für die von Osten nach Westen vordringenden fränkischen Heere geschaffen wurde, entstand eine Reihe fränkischer Königshöfe, zu denen auch das spätere Dortmund gehörte[1]).

Der Name der Stadt taucht dagegen erst volle hundert Jahre später zum ersten Male in der Geschichte auf, und zwar in einer im Jahre 899 in Dortmund = Trutmania vollzogenen Schenkungsurkunde[2]). Im 10. Jahrhundert war Dortmund wiederholt Stützpunkt und Aufenthaltsort der Sachsenkaiser. Im Jahre 953 feierte Otto I. im „vicus Drotmanni" das Osterfest[3]). Im Jahre 975 hielt sich Otto II. in Dortmund auf, für den die Stadt 978 ein Hauptstützpunkt bei seinen Vorbereitungen zum Kampfe gegen den westfränkischen König Lothar war[4]). Von Otto III. wurde Dortmund = Thrutmannia am 8. Dezember 986 aufgesucht[5]). 1005 und 1016 fanden in Dortmund Synoden statt, die auch von Heinrich II. besucht wurden. Außerdem wird uns aus den Jahren 1009 und 1014 über die Anwesenheit des Herrschers berichtet[6]). 1024 tagte in Dortmund = Trutmonia eine Versammlung von Bischöfen und weltlichen Großen, bei der auch der deutsche König Konrad II. mit seiner Gemahlin Gisela zugegen war[7]). 1028 und 1030 war der gleiche Herrscher wiederum in der Stadt[8]). Von Heinrich III. berichten die Urkunden, er habe 1051 und 1052 in der Stadt verweilt[9]). Das gleiche wird über König Heinrich IV. aus den Jahren 1066 und 1068 bestätigt[10]). Gelegentlich der Kämpfe Kaiser Heinrichs V. gegen Köln im Jahre 1114 war auch dieser Herrscher in Dortmund, als die Stadt durch Plünderung und Feuersbrunst, deren Urheber des Kaisers damaliger Gegner, der Erzbischof Friedrich I. war, heimgesucht wurde[11]). 1115 ist das Jahr, in

welchem das inzwischen durch das kaiserliche Heer besetzte und befestigte Dortmund abermals angegriffen und in seinen Befestigungsanlagen zerstört wurde, diesmal durch die Truppen Lothars von Supplinburg[12]). Friedrich I. hielt 1152 eine Versammlung in Dortmund ab[13]). Ein zweiter Aufenthalt dieses Herrschers fand hier am 17. Juni 1154 statt[14]). 1224 war König Heinrich, der Sohn Friedrichs II., in Dortmund[15]).

Aus dieser Uebersicht kann man bereits ermessen, wie bald nach Karls des Großen Tod Dortmund eine bedeutende Rolle im politischen Leben zu spielen begann. Die oben aufgezählten Daten der Königsbesuche verdanken wir in der Mehrzahl einer Reihe von Urkunden, mit deren Abfassung Schenkung von Land in und um Dortmund seitens der weltlichen Herrscher an die Kirche verbunden war. Wie sich solche Königsaufenthalte im einzelnen gestalteten, darüber besitzen wir mit Ausnahme der beiden hohen Besuche im 14. Jahrhundert, welche durch Dietrich Westhoff[16]) ausführlich beschrieben sind, keinerlei Nachrichten. Und doch wird schon damals, sei es in friedlichen oder in kriegerischen Zeiten, gelegentlich solcher Anlässe Musik aller Art in Dortmund erklungen sein, militärisches Trompetengeschmetter oder freudig bewegte weltliche Weisen. Die Annahme, daß auch geistliche Musik ertönte, ist umso berechtigter, als schon gegen Ende des 12. Jahrhunderts das Katharinenkloster gegründet wurde[17]). War es doch schon im 9. und 10. Jahrhundert in namhaften Klöstern üblich, daß gerade sie bei fürstlichen Besuchen musikalische Aufführungen mit großem instrumentalen Aufwand veranstalteten[18]). „Bei den Königsbesuchen traten die Klosterleute auch als Gelegenheitsdichter und -komponisten mit sogenannten Laudes hervor[19])."

II.

Neben dem erwähnten Katharinenkloster (1193 schenkte Kaiser Heinrich VI. das an seinen Hof in Dortmund angrenzende Land für ein dort zu erbauendes Kloster) entstand das Kloster der Franziskaner im 13., das der Dominikaner im 14. Jahrhundert[20]). Aus der gleichen Zeit stammen auch die ersten Erwähnungen von Dortmunds Hauptkirchen. (Die Reinoldikirche: 1238, die Nicolaikirche: 1241, die Marienkirche: 1267. Der Bau der Nicolaikirche erfolgte schon 1198)[21]).

III.

Ueber Musik in Dortmund wird uns zuerst aus dem 14. Jahrhundert berichtet. Die erhaltenen Nachrichten stehen in engstem Zusammenhang mit dem kirchlichen und klösterlichen Leben jener Zeit. Ueber das Jahr 1331 schreibt Dietrich Westhoff[22]) in seinem

Bericht über die Gründung des Predigerklosters: „Morgens fro am dage des hilgen fests, als al dink vullentogen, heft der bischop sich angedaen mitsampt den dienern und sich umb dedication und kerkwijunge darselvest to halden vur dat altaer gevoget. Indem als er nun den Confiteor las vur dem altar staende, hebn die andern hern und broder vrolich mit heller stemme Terribilis[23]) den introitum der kerkwigung to singen angehaven, underdes ouch de klocke gelüt und dat ampt der mihs vulendigt."

IV.

Zwischen Kirche und Schule bestehen schon von alters her enge Beziehungen, namentlich auf musikalischem Gebiete, Schülerchöre unter Leitung eines Lehrers waren stets neben der musizierenden Geistlichkeit Hauptträger kirchenmusikalischen Lebens. Daß es im mittelalterlichen Dortmund nicht anders war, darauf deutet folgende Chroniknotiz aus dem Jahre 1476: „In dissem jaer heft die erbare Godert van Hovele ijrstlich to Sanct Peter binnen Dortmunde dat Salve to singen fundeert, also dat der scholemeester mit seinen scholern des sommers to 5 uren, des winters to 4 uren singen sal, daerven sein loen 10 β. Die collecte sal singen die rector des hilligen Cruez- und Stephanialtaer, und sal twe lechter uf den lochtern vur dem hangenden bilde Unser leiven Vrouwen staende halden[24])."

V.

Die ältere Geschichte Dortmunds kennt neben Kirche, Kloster und Schule als den Pflegestätten einer vorwiegend geistlichen Musik auch schon Spielleute, deren Tätigkeit im Dienste weltlicher Kunst stand und berufsmäßig ausgeübt wurde. Die früheste Nachricht über Spielleute innerhalb der Stadt Dortmund stammt aus dem Jahre 1363, wo es heißt, daß man damals deren drei gehalten habe, von denen der Posaunist am höchsten bezahlt wurde. Jeder von ihnen empfing in jährlichen Abständen ein Kleid aus braunem Tuche, „auf den aermeln mit Streifen besetzt[25])," eine Maßnahme, wodurch wahrscheinlich ein Teil seines Lohnes bezahlt war, die zum andern aber auch dazu diente, seinen Stand durch die äußere Gewandung zu bezeichnen.

VI.

In welcher Weise etwa Priester, Schüler und Spielleute als Musizierende in Erscheinung traten, davon übermitteln die im folgenden erörterten Chronikstellen einen Eindruck. Im 10., 11. und 12. Jahrhundert hatten sich, wie oben erwähnt, deutsche Kaiser

und Könige wiederholt in Dortmund aufgehalten. Im 14. Jahrhundert beherbergte die Stadt abermals hohe Gäste. Schon damals gehörte es bei solchen Gelegenheiten zu den Pflichten des Rates, die Musik zu stellen, um den Ankommenden feierlichen Empfang und köstliche Bewirtung zu bereiten[26]). Aus der Dortmunder Vergangenheit besitzen wir zwei ausführliche Schilderungen der Besuche Kaiser Karls IV. und Elisabeths von Oesterreich, welche, der eine 1377, der andere 1378 stattfanden[27]).

In dem Bericht über das Jahr 1377 ist von einem feierlichen Umzug die Rede, „in welcherer procession sich die hellen basunen und ander vijlvoltige allerlei sote und lieflich spil und dat geluet aller klocken mit vreuden in der hoegde under der priester, clerich und scholer sank schal gegeven und sich horen laten".

Die Nonnen des Katharinenklosters, die Predigermönche, die Minoriten und endlich die Schüler des Gymnasiums bewegten sich in feierlichem Zuge zur Kirche, alle „frolich singende". An der Reinoldikirche stieg der Kaiser vom Pferde, ging in die Kirche und betete lange kniend vor dem Hochaltar. Während dieser andächtigen Handlung „ist under des tot eren und love Marien der moder gots dat responsorium Foelix namque es sacra virgo Maria gesungen worden, und dat orgeln vermits groter vreuden vrolich sinen clank und sote stemme tuschen dem sange der priesters und scholers lieflich horen laten"[28]).

Zu Ehren Elisabeths von Oesterreich wurde gelegentlich ihres Besuches in Dortmund am Morgen nach der Ankunft eine feierliche Messe in der Reinoldikirche gehalten, wobei die Herrscherin mit ihrem ganzen Hofgesinde zugegen war, wo „Orgel und sonstige musik" spielten. Am Nachmittag des gleichen Tages ward ein Fest auf dem Rathause veranstaltet unter Teilnahme des Bürgermeisters und des ganzen Rates, wobei „mancherlei lustlich ud sote spilwerk tom danze"[29]) ertönte.

VII.

Unentbehrlich in einem von der mittelalterlichen Stadt entworfenen Bilde ist die Figur des Türmers, dessen Aufgabe es war, die Glocken zu läuten, bei ausbrechendem Feuer die Bürgerschaft mit dem Horn zu warnen, bei Tage die Stunden abzublasen, und in kriegerischen Zeiten die Stadt über das Herannahen feindlicher Scharen in Kenntnis zu setzen[30]).

Das mittelalterliche Stadtbild Dortmunds weist eine Reihe von Türmen auf, wo Wächter Tag und Nacht ihren Dienst zum Schutze ihrer Mitbürger versahen[31]). Der Turm der Reinoldikirche wird schon in dem Chronikbericht über die Dortmunder Fehde erwähnt. Ob allerdings zu jener Zeit ein Türmer in luftiger Höhe das Horn

blies, wissen wir nicht, dürfen aber mit einigem Recht annehmen, daß schon damals wie in zahlreichen anderen Städten auch in Dortmund diese Einrichtung bestand. Einer Notiz des Jahres 1444 entnehmen wir, daß um jene Zeit Turmwachen gehalten wurden. Es heißt dort: „Die Wächter auf dem Statthurme bliesen Lärm“[32]). Wenn mit dem „Statthurme“ ein Kirchturm bezeichnet ist, so wird es sich wahrscheinlich um den von St. Marien handeln, da sich der benachbarte Reinolditurm im Bau befand. Dieser war, wie die Chronik aussagt, im Jahre 1454 so weit gediehen, daß er wieder der Standort der bisher auf dem Turm der Marienkirche untergebrachten Wache wurde. Offenbar hatten die Wächter seit der Zerstörung des alten Reinolditurmes ihren Dienst auf dem der kleineren Kirche versehen. 1520 wurde das neue Wahrzeichen vollendet[33]). Wieder anderthalb Jahrhundert später stürzte das Bauwerk bis auf den Grund zusammen[34]). Das Unglück geschah bei Nacht. Der Chronist meldet, daß der Nachtwächter Kolingk der einzige war, welcher bei dieser Gelegenheit den Tod fand[35]). Im Rahmen dieser Arbeit ist die Meldung von besonderer Bedeutung, insofern als wir durch sie erfahren, daß gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Einrichtung der Kirchturmwache immer noch bestand.

In den zahlreichen zur Befestigung der Stadt dienenden Türmen waren ebenfalls Wächter untergebracht. Daß diese im Besitz irgendwelcher zur Warnung dienender Signalinstrumente waren, ist wahrscheinlich. 1388 wurde „Jeder Pforte-Thurm mit 5 Mann besetzt“. Darunter befanden sich zwei „gedinete Wächter“, welche jeder die Woche 12 Pfennig Lohn erhielten. Ein einzelner Mauerturm barg in jenen kriegerischen Tagen ebenfalls zwei Wächter, ferner mußten alle Stadttore von je zwei „geschworenen Wächtern“ besetzt werden[36]). „Weit stärker und sorgfältiger war die Bewachung der Stadt bei Nacht. Nach dem Bericht Westhoffs und Nederhoffs wachten des Nachts auf jedem Torturm zwei besoldete Bürger für wöchentlich 8 ß. Doch diese Angaben stimmen nicht genau. Wie das städtische Rechnungsamt ausweist, war die Besatzung der Tortürme je nach ihrer Wichtigkeit eine verschiedene. Das Neue und Kuckelketor hatten nur je einen Wächter, das Wißstraßen- und Westentor bis zum Dezember 1388 drei, dann gleich den übrigen Toren je zwei Wächter. Ihr wöchentlicher Sold betrug anfangs ½ Schilling, wurde aber für den Winter auf ⅔ Schilling erhöht.“ — „In den Werken vor den Toren lagen in jeder Nacht je drei mit Wehr und Waffen ausgerüstete Wächter. Sie erhielten wegen ihres gefährlichen und verantwortlichen Postens einen um die Hälfte höheren Sold als die übrigen, monatlich einen Gulden. Auf den Mauern und Wällen befanden sich außerdem Bürgerwachen, die sehr stark gewesen sein müssen, da die Wache alle vier Nächte unter den Bürgern umging[37]).“

Nun zu den Wachttürmen außerhalb der Stadtmauern. Auch hier hielten mit Waffen und Warnungsinstrumenten ausgerüstete Männer Umschau. So wird uns aus der Zeit der Soester Fehde 1444 mitgeteilt, daß der Wächter des im Süden befindlichen „Steinernen Turms" die Bürger alarmierte[38]). Am Fredenbaum, nördlich der Stadt, erhob sich ebenfalls ein solcher Turm, wo für den Wachthabenden die Einrichtung bestand, außer mit dem Horne durch Hochziehen eines Feuerkorbes seinen Genossen auf den Stadtwällen ein Warnungszeichen zu geben[39]).

ZWEITER ABSCHNITT.

Das Musikleben Dortmunds im Jahrhundert der Reformation.

A. Das kirchenmusikalische Leben Dortmunds im 16. Jahrhundert.

I.

Mit der Einführung der Lehre Luthers in der Provinz Westfalen hielt die Ausbreitung des evangelischen Kirchenliedes in dieser Gegend gleichen Schritt. Kaufleute, Studenten und fahrendes Volk sorgten seit dem Reichstag zu Worms für die Vermittlung des neuentstandenen Liedgutes. Aus zahlreichen westfälischen Städten sind Nachrichten erhalten, welche den christlichen Sangeseifer der Bürger bezeugen, den die gewaltsamen Unterdrückungsversuche der Katholiken nicht zu mindern vermochten. So hören wir aus Städten wie Soest[1]), Lippstadt[2]), Paderborn[3]), Bielefeld[4]) u. a., wie sich in ihnen um das Jahr 1530 Luthers Neuerung mehr oder minder rasch und erfolgreich ihren Weg bahnte. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren es verhältnismäßig wenig Orte, wo ein Glaubensumschwung eintrat. Erst in den 50er und 60er Jahren erfolgte der endgültige Durchbruch in Westfalen, darunter auch in Dortmund.

Durch den deutschen Reformator erfuhr die Liturgie in ihrem musikalischen Aufbau eine grundlegende Umgestaltung. Im Gegensatz zu früher wurde der schlichte Gemeindegesang zum Hauptfaktor des Gottesdienstes erhoben. Die Tatsache, daß das evangelische Kirchenlied und der evangelische Choral in glücklichere tonkünstlerische Bahnen gelenkt wurden, ist nicht zuletzt bedingt durch die persönliche Musikalität Luthers[5]).

In Dortmunds Kirchen erklangen beim Gottesdienst früh reformatorische Gesänge. Solche konnte man 1526 schon bei der Messe hören[6]). Im gleichen Jahre begann ein Lehrer der Reinoldinischen Kirchspielschule die Kinder auf lutherische Art zu lehren[7]). 1563 baten die Bürger um Erlaubnis, deutsche Lieder und Psalmen zu singen[8]). Auf dieses Gesuch hin wurde ihnen vom Magistrat am 29. März 1564 gestattet, daß „vor den Sermons oder Predigten, auch nach gehaltener Predigt ein deutsch oder christlich geistlich Gesäng nach Gelegenheit der Festen und Zeiten des Jahres durch den Prädikanten angefangen und durch die Gemeinde mit ein-

drechtiger Stimme gesungen werden soll. Desgleichen nach der deutschen Vermanung, so durch den Priester vor Ausreichung dieses hochwürdigen Sakraments nach der gehaltenen Messe geschieht, sollen auch zwehn geistliche deutsche Gesänge durch den Kirchendiener angefangen und von der Gemeinde gesungen werden, einer vor, der andere nach, und will ein Erbar Rath diese Ordnung also gehalten haben bis so lange eine andere Ordnung durch die Römische Kayserl. Majestät, unsern allergnädigsten Herrn und durch unsere Nachbar Fürsten und Herren aufgerichtet werde"[9]). Von dem Lied „Erhalt' uns Herr bei Deinem Wort" ist uns bekannt, daß es 1567 zum ersten Male in Dortmund in der Marienkirche gesungen worden ist[10]).

II.

Die mit dem Fortschreiten der Reformation allgemein aufkommende Begeisterung für den Kirchengesang hatte die Gründung von Chören in Städten und Dörfern zur Folge. Namentlich die Schulen wurden zu Hauptpflegestätten des protestantischen Chorals und Kirchenliedes. Die Schülerchöre waren in erster Linie Kirchenchöre, die sich während des Gottesdienstes im Gesang mit der Gemeinde abwechselten oder diese unterstützten. „Es ist kein Zweifel, daß in größeren Städten wie Dortmund, Soest, Minden oder Herford und überall, wo ein chorus musicus oder symphonicus bestand, dieser im Gottesdienst nicht nur choraliter, sondern auch figuraliter sang[11])." Die auf solche Weise stark in Anspruch genommenen jungen Sänger hatten ihren Dienst ohne Vergütung zu versehen; bei Hochzeiten und Begräbnissen indessen, wozu man sich häufig ihre Mitwirkung erbat, hatten sie Gelegenheit, sich etwas Geld zu verdienen[12]).

III.

Angaben, die sich auf die frühesten Dortmunder Schulmusikverhältnisse beziehen, bestehen nur in geringer Anzahl; aus ihnen lassen sich kaum sichere Schlüsse ziehen. Die Reinoldischule in Dortmund wird zuerst 1287 erwähnt. Sie galt Jahrhunderte hindurch für die bedeutendste Schule der Stadt. Wahrscheinlich spielte sie diese führende Rolle bis zur Gründung des Dortmunder Gymnasiums im Jahre 1543. Ueber höheren Schulunterricht im mittelalterlichen Dortmund besitzen wir nur ein Zeugnis, nämlich den Bericht der Chronik des Dietrich Westhoff über den Einzug des Kaisers Karl IV., bei welcher Gelegenheit sich „Cleriche" (damit meint der Chronist Schüler einer Hohenschule) im Festzug bewegten[13]).

Daß in den damaligen Schulen der Stadt schon Musik gepflegt wurde, ist gewiß. Welcher Art dagegen der Unterricht in diesem

Fache war, darüber fehlen jegliche Angaben. Mehr Handhabe bieten sich bei der Untersuchung der Schulmusikverhältnisse im Zeitalter der Reformation[14]). Durch den frühzeitigen Uebertritt der Lehrer des Dortmunder Gymnasiums zum neuen Glauben gestalteten sich die Verhältnisse bezüglich Musik innerhalb der Schule außerordentlich günstig. Doerings Werk (Johann Lambach und das Gymnasium zu Dortmund von 1543 — 1582, Berlin 1875) enthält, sich auf Mellmann berufend, einen Auszug aus einem vollständigen Lehrplan der ältesten Zeit des Gymnasiums. Dieser Plan macht zwar keine Angaben über irgendwelchen Musikunterricht[15]). Nach Prümers Aussagen bestand aber schon damals neben den sechs bzw. acht Klassen eine „Singanstalt", in welcher auch die Choristen oder Kurrendeschüler sowie die Kirchspielschullehrer im Gesange ausgebildet wurden[16]). Zu dem Lehrerkollegium des Gymnasiums gehörten gemäß der von Doering angegebenen ursprünglichen Zusammensetzung außer Lambach sechs Lehrer[17]). Einer von diesen war Florentius Lövinkhoff, Lektor der sechsten Klasse. Von ihm sagt Doering, daß er vorher Kantor an der Reinoldischule in Dortmund gewesen sei[18]). Es ist wahrscheinlich, daß Lövinkhoff, nachdem er zum Lehrer des Gymnasiums ernannt worden war, auch hier Musik lehrte, obgleich wie bereits gesagt, darüber keine bestimmte Aussagen bestehen[19]).

IV.

Es ist verständlich, daß die beiden Tatsachen, einmal die oben erwähnte starke Betonung des einstimmigen Gemeindegesanges durch den aufblühenden Protestantismus, andrerseits der im Volk erwachende dringende Wunsch nach Beteiligung an der Musik des Gottesdienstes, förmlich mit Gewalt nach Schaffung eines eigenen und neuartigen Gesangbuches hindrängten.

Diesem Wunsche wurde im Jahre 1554 entsprochen durch die Drucklegung eines „liturgischen Buches in westfälisch- niederdeutscher Sprache, welches die lateinischen Meßbücher und ritualien beim öffentlichen Gottesdienste ersetzen sollte". Von dem Buch wissen wir nur durch den Bericht Detmar Mülhers; es ist nicht erhalten. Das älteste noch vorhandene Dortmunder Gesangbuch ist das im Jahre 1585 ebenfalls in niederdeutscher Sprache gedruckte[20]).

Der Besprechung dieses ältesten noch vorhandenen Buches seien einige ausführliche Darlegungen über die Anwendung und Verbreitung der niederdeutschen Sprache im 16. Jahrhundert vorangestellt, um eine bessere Erklärung dafür zu geben, daß man diese Sprache noch bei den beiden ersten Gesangbüchern wählte, obgleich sich im allgemeinen bis 1585, dem Jahre der Drucklegung des zweiten Buches, das Hochdeutsche gegenüber dem Nieder-

deutschen durchgesetzt hatte. Während der ersten beiden Drittel des Jahrhunderts war das Niederdeutsche nicht nur die Volks- und Umgangssprache, sondern auch die gesamte Literatur Westfalens war bis gegen 1600 an diese Sprache gebunden. Sie war alleinherrschend im Gottesdienst und in der Schule, bei der Obrigkeit und vor Gericht.

Gegenüber den erwähnten übrigen Sprachschichten hat sie sich im kirchlichen Anwendungsbereich am längsten gehalten. „Soweit in vorreformatorischer Zeit die deutsche Sprache im kirchlichen Leben eine Rolle spielte, das heißt in Uebersetzungen kirchlicher Schriften, in Gebetbüchern, bei der Predigt und im Lied, war es natürlich die nd.; daß aber mit dem Vordringen der reformatorischen Neuerungen nicht von vornherein das Eindringen der hd. Sprache Luthers verbunden war, zeigt schon eine Tatsache, daß seine Bibelübersetzung in Norddeutschland zunächst in nd. Bearbeitung an das Volk kam und nd. Gesangbücher gedruckt wurden. Lediglich die weitere Entwicklung innerhalb der reformatorischen Bewegung mit dem Schwergewicht in Mitteldeutschland hat auch in Norddeutschland zur Herrschaft des Hd. geführt[21])." Bis zum Jahre 1500[22]) sind 348 nd. Drucke bekannt mit den Hauptdruckorten Köln und Lübeck. Mit diesen beiden Städten berühren wir zwei Sprachgebiete verschiedener Art. Köln führt unmittelbar zum Nd. (Holländischen), Lübeck dagegen zum Niedersächsischen („Sassischen"). Zu diesen beiden Gebieten, deren Sprachen sich sehr selbständig entwickelt hatten, bestanden gerade von Westfalen aus während des 15. und der ersten Zeit des 16. Jahrhunderts engste Beziehungen zum Niederrhein und den Niederlanden auf dem Gebiete des Verkehrs, vornehmlich des religiösen Verkehrs, während mit den Städten des niedersächsischen Sprachgebiets ein reger allgemein geistiger Austausch stattfand.

Diese Verbindungen Westfalens mit den beiden oben erwähnten Gebieten haben damals die Sprachverhältnisse in unserer Provinz und somit auch in Dortmund in entscheidender Weise beeinflußt und sind auf Grund ihrer verschiedenartigen Einwirkung einer der Hauptgründe für die wenig einheitliche Beschaffenheit der Mundart innerhalb der Urkunden und Druckwerke jenes Zeitalters.

Das Dortmunder Gesangbuch von 1585 ist inhaltlich keine Neuschöpfung, sondern es handelt sich hier um einen Ab- oder Neudruck des damals sehr verbreiteten Rostocker Gesangbuches von 1577, dem allerdings in Dortmund noch sieben Lieder hinzugefügt wurden. Diese Tatsache ist ein Beispiel und gleichzeitig ein Beweis dafür, wie eng damals die geistigen Beziehungen zu den Seestädten waren. Im Laufe von über 70 Jahren wurden nicht weniger als 24 Drucke veranstaltet, die auf das genannte Rostocker Buch zurückgehen. „Es erschien in Wittenberg seit 1580, in Magdeburg seit 1584, in Greifswald seit 1587, in Hamburg seit

1607, in Stettin seit 1611, in Lüneburg ebenfalls seit 1611, und zuletzt dort 1649[23])." In diese Kette der Einheit der Anbetung in heiligen Liedern, welche die verschiedensten deutschen Gaue verband, fügte sich Dortmund durch den Druck von 1585 ein.

Das Dortmunder Buch bildet, um das gleich an dieser Stelle vorwegzunehmen, seinerseits wieder die Grundlage zu zahlreichen anderen Büchern, darunter auch zu dem Dortmunder Buch von 1630.

Wie schon erwähnt, ist es nur noch in einem Exemplar vorhanden. Ursprünglich im Besitze Pastor Grevels (1804 — 1850 reformierter Pfarrer in Wellinghofen bei Dortmund) kam es an C. H. E. von Oven, der ihm in seiner Arbeit über die evangelischen Gesangbücher eine kurze Beschreibung widmete[24]). Aus seinem Nachlaß erhielt es Pfarrer Krafft in Elberfeld, der es an die Fürstlich Stolbergische Bibliothek in Wernigerode überwies, von wo es später in den Besitz der Staatsbibliothek Berlin überging. Seit von Oven ist es verschiedentlich in kleineren und größeren Aufsätzen gewürdigt worden, u. a. durch Crecelius 1868[25]), J. Bachmann[26]) und Nelle[27]).

Aus dem von Nelle aufgeführten Liederbestand des Buches von 1585[27a]) fehlen, wie schon früher angedeutet, 7 Lieder im Rostocker Buch von 1575, nämlich: 1. Advent: Gott heiliger Schöpfer aller Stern'[28]); 2. Ostern: Christus pro nobis passus est[29]); 3. Pfingsten: Quando Christus ascenderat[30]); 4. Pfingsten: Am Tag Pfingsten das geschah[31]); 5. Vater unser: O Vater unser, gnädiger Gott[32]); 6. Katechismus: O Christe, Wahrheit und Leben[33]); 7. Auferstehung: Wacht auf ihr Christen alle, seid nüchtern[34]).

Für zwei dieser Lieder ist unser Buch die älteste Quelle, nämlich für 4 und 5[35]).

Von den 220 im Buch enthaltenen Liedern wurde ein großer Teil ursprünglich niederdeutsch gedichtet, zum Beispiel „O Jesu aller Seligkeit", „O wir armen Sünder", und „Allein Gott in der Höh' sei Ehr". Bei einer Anzahl anderer handelt es sich um Uebertragungen aus dem Hochdeutschen ins Niederdeutsche[36]). Nelle hat festgestellt, daß die meisten niederdeutsch zuerst in Rostock hervorgetreten sind. Unter den Dichtern sind die oberdeutschen, besonders die aus Straßburg stark vertreten. Die Arglosigkeit, mit der man bei der Aufnahme der Lieder hinsichtlich des religiösen Glaubens ihrer Verfasser zu Werke ging, wird dadurch offenbar, daß man des „Mordpropheten" und Gegners allen Kirchentums, Thomas Müntzers[37]) Gesänge ohne Bedenken der Sammlung einverleibte. („Gott heil'ger Schöpfer aller Stern"[38]); „Des Königs Banner gehn hervor[39]); „Der Heiligen Leben tuth stets nach Gott streben[40]); „Laßt uns nun all vorsichtig sein[41]). Dies ist umso verwunderlicher und erwähnenswerter, als man doch sonst in Glaubenssachen hinsichtlich des Bekenntnisses nicht genau genug sein

konnte. Jedenfalls spricht diese Tatsache nur für die Qualität der Müntzerschen Lieder.

Unter den Namen der Liedverfasser sind Martin Luther, Michael Weisse[42]), Hans Sachs, Hermann Bonnus[43]) und Erasmus Alberus[44]) die meistgenannten. Sie alle weisen nach außerdeutschen Sprachgebieten hin. Luthers Anteil ist mit 37 Liedern weitaus der größte. Seine bekannten Verdeutschungen altkirchlicher Hymnen („Te Deum laudamus"[45]) in „Herrgott dich loben wir") und Sequenzen („Media vita in morte sumus" des Notker Balbulus im Anschluß an eine alte Verdeutschung in „Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen"[46]) erscheinen hier in niederdeutschem Gewande; außerdem seien genannt die Umdichtung des Ostergesanges „Christ ist erstanden" in „Christ lag in Todesbanden" und sein ewig junges „Vom Himmel hoch da komm ich her". Aus der Fülle der übrigen Gesänge des Reformators gebe ich hier die niederdeutsche Bearbeitung des bekannten Streitliedes „Eine feste Burg ist unser Gott"[47]) wieder:

Ein vaste Borch js vnse GOdt
ein gude wehr vnd wapen:,:
He helpt vns fry vth aller nodt /
de vns jetzt heft bedrapen /
De olde böse Vyendt /
mit ernst heet nu meynt /
groth macht vnd veel list /
syn grawsam rüstung js /
Vp Erden js nicht syns glyken.

Mit vnser macht js nichts gedan /
wy sint gar bald vorlaren:,:
Jdt stridt vor vns de rechte Man /
Den GOdt sülffst hefft erkarn /
Frages tu wol HE js /
He heth Jesus CHRJst /
de Her Zebaoth /
vnd js nen ander Godt /
dat Veldt moth He beholden.

Vnd wenn de Werlt full Düuvel wer /
vnd wolden vns gar vorslingen:,:
So früchte wy vns nicht so sehr /
jdt schal vns doch gelingen /
De Vörste desser Welt /
wo suer he sich stelt /
deyht he vns doch nicht /
dat macht he js gericht
ein wörtlein kan en vellen.

Dat Wort se schölen laten stan /
vnd neen danck dartho hauen:,:
He js by vns wol vp dem plan /
mit synen Geist vnd gauen /
Nemen se vns den Lyff /
Gudt / ehr / Kindt / vnd Wyff /
lath varen darhen /
se hebbens nenen gewinn /
dat Ryck moth vns doch blyuen.

Bei der Abfassung des Buches war man darauf bedacht, möglichst viele Schriftlieder aufzunehmen, d. h. Gesänge, welche die dichterische Bearbeitung eines Psalmes oder Bibelabschnittes darstellen. Bei vierzig Liedern ist bemerkt, daß sie einen Psalm zur Quelle haben.

Lateinische Lieder sind verhältnismäßig zahlreich vorhanden, darunter „In dulci jubilo", „Puer natus in Bethlehem", „Surrexit Christus hodie", um nur einige von den dreizehn zu nennen. Wie erklärt sich die Uebernahme solcher fremdsprachlichen Dichtungen? Einmal waren es durchweg vorreformatorische Lieder, dem Volke bekannt und altvertraut. Andererseits drückt sich in dieser Uebernahme der von jeher im kirchlichen Bereich besonders stark in Erscheinung tretende Sinn für Tradition aus. Zudem darf man den indirekten Einfluß der Dortmunder „Hohen Schule" und ihres Leiters Lambach auf das damalige Geistesleben der Stadt nicht unterschätzen[48]). An dieser Anstalt ließ man der lateinischen Sprache in ganz besonders hohem Maße Pflege angedeihen. Also auch nicht zuletzt im Interesse der Latein lernenden und übenden Jugend lag es, am lateinischen Kirchengesange festzuhalten[49]).

Zu der musikalischen Seite des Buches ist im Gegensatz zur textlichen nicht viel zu sagen. Bei fünf Liedern ist die dazugehörige Melodie ohne Hinzufügung von Nebenstimmen abgedruckt. Es sind dies „Nun kommt der Heiden Heiland" (M. Luther 1524); „Wir glauben all an einen Gott" (M. Luther 1524); „Nun lob mein Seel den Herren" (Psalm 103, J. Gramann 1540)[50]); „Was kann uns kommen an für Not" (Psalm 23, Andreas Knöpken)[51]); „Hilf Gott wie geht das immerzu" (Psalm 2, A. Knöpken).

V.

Neben der Vokalmusik hat schon früh die Orgel ihren Anteil an der Ausschmückung des Gottesdienstes. Ihre Aufgabe war jedoch im Mittelalter eine andere als in neuerer Zeit. „Einerseits stand sie weit hinter dem Chor zurück, ja sie spielte eine so geringe Rolle, daß man sie ohne weiteres im Gottesdienst entbehren konnte. Andererseits besaß sie dort, wo das Orgelspiel

im Gottesdienst seinen Platz erhalten hatte, größere Selbständigkeit als in unseren Tagen"[52]).

Die Geschichte der Dortmunder Orgeln beginnt im 14. Jahrhundert. Schon der oben zitierte Chronikbericht des Dietrich Westhoff aus dem Jahre 1377 erwähnt eine Orgel von St. Reinoldi, ohne allerdings genauere Angaben über Bau und Spiel dieses Instrumentes zu machen[53]). Während aus dem 15. Jahrhundert in dieser Hinsicht nur wenig bekannt ist, mehren sich die Nachrichten in der Folgezeit. 1522 hören wir von einer Renovation der Reinoldiorgel. Stein erwähnt aus dem gleichen Jahre die Neubesorgung eines Werkes, das „in der Zeit von 1594—1596 für 4000 Taler vom berühmten Orgelbauer Johann Schlegel aus Zwolle renoviert wurde"[54]).

Außerdem sind uns mehrere Nachrichten über Neuschaffung und Ueberholung von Orgelwerken (1525 Bau einer Orgel in St. Reinoldi; um 1535 Renovation der Orgel von St. Marien; um um 1537 Umbau der Orgel von St. Nicolai) hinterlassen, die mit dem Namen eines bedeutenden Mannes im damaligen Dortmund verknüpft sind, mit Johann von Schwelm. Er hat die drei letztgenannten Um- und Neubauten ausgeführt und sich damit einen Namen als Orgelbauer gemacht. Ueber sein Leben ist wenig bekannt; 1520 war er Lehrer an der Stiftschule in Essen, 1424 Kaplan an St. Reinoldi in Dortmund. Luise von Winterfeld[55]) hat die Identität dieses Geistlichen mit „Johan Becker genant van Swelm" festgestellt, jenem berühmten Dortmunder Musiker des 16. Jahrhunderts, den Westhoff[56]) erwähnt; dort wird von ihm gesagt, er sei „nicht alleine ein organiste und der senge componiste, sunder ouch ein seer ernstlich predichante" gewesen. Als solcher wird er großen Einfluß auf das geistige und musikalische Leben Dortmunds ausgeübt haben. Vermutlich ist dieser vielseitig Begabte, „der senge componiste", auch der Erfinder eigener Melodien, obgleich keinerlei Zeugnisse vorhanden sind, die diese Annahme bestätigen. Jedenfalls scheint er zu jener Zeit eine der bedeutendsten Persönlichkeiten auf kirchenmusikalischem Gebiete gewesen zu sein.

B. Dortmunder Theateraufführungen im 16. Jahrhundert.

Dortmund ist neben Münster innerhalb Westfalens die einzige Stadt, aus der über Bühnendarstellung im Mittelalter berichtet wird[57]). Die ältesten Nachrichten über Theateraufführungen stammen aus der Zeit um 1500, der Blütezeit der alten freien Reichsstadt, wo durch den Anschluß an den Hansebund Reichtum und Wohlstand hinter ihren Mauern herrschten und somit die Vorbedingungen zum Gedeihen der Schauspielkunst äußerst günstig waren[58]).

Die Stücke, über deren Darstellung die Chroniken[59]) berichten, sind, nach ihrem Titel zu urteilen, durchweg religiösen Inhalts und der Gattung der Mysterienspiele zuzurechnen. Deren Vorläufer wiederum sind die geistlichen Schauspiele des frühen Mittelalters, welche Moser wegen des ihnen ungemein stark vertretenen tonkünstlerischen Elements fast lieber als „Geistliche Singspiele" bezeichnen möchte[60]). Mit der Aufführung solcher Stücke haben wir es offenbar auch in Dortmund zu tun; aber die Nachrichten stammen bereits aus einer Zeit, da man den Schauplatz der Handlung längst aus der Kirche unter freien Himmel verlegt hatte. „Ein Platz auf dem Markt oder unter grünen Bäumen wurde als Bühne abgezäunt, in kunstreicher Unterscheidung wurden für die Phantasie die verschiedensten Schauplätze angedeutet, die Stadtpfeifer übernahmen in rauschender Besetzung die Zwischaktmusiken, und die frommen Liederspiele konnten sich frei über die Festtage, ja ganze Festwochen hinziehen"[61]). Aehnlich haben wir uns in Dortmund die Situation der öffentlichen Aufführungen zu denken.

Die früheste Erwähnung eines bürgerlichen Schauspiels in Dortmund ist in der Chronik des Dietrich Westhoff enthalten, wo es unter dem Jahre 1497 heißt: „Wort ouch im Vastavent dis jaers sanct Jurgens spil seer herlich binnen Dortmunde gespilt van dreplichen burgern"[62]). Die nämliche Quelle berichtet 1498 abermals von einer Dortmunder Theateraufführung: „In dissem jaer wort sanct Joannes spil binnen Dortmunde van den burgern darselvest seer eerlich und zijrlich mit groten unkosten gespilt, und die hern hebben sie mit irem geschenke vereert"[63]).

Während diese und ähnliche Notizen der folgenden Jahre recht kurz sind und keine Auskunft über Art des Stückes und der Aufführung geben, gewährt ein Bericht des Jahres 1513[64]) zum ersten Mal einen Einblick in szenarische Verhältnisse: „Dis jaers in dem Vastavent wort binnen Dortmunde van dreflichen und eerlichen personen der burger Antichristi spil am dage Dorotheae, was der sundag to Vastavent, uf dem markt gespillet; daer waren 6 burgen to bereit, der was de ijrste gelacht vur Herman Kremers hues an dem vrigen stolle neegst der Kronen, daruf sich enthelden got, Maria, Johannes Baptista, sanct Peter und Paul sampt den engeln seer kostlich net gebutzet und verzeirt mit kleinodien. Die ander burg was tegen Arnolts hues tom Busche an den vlesbenken, daruf heft sich der pauwest mit seinen cardinalen und bischopen enthalden. Die derde burg was vur Johannes tom Busche gelegen an der westside des Raethues, und was des keisers burg mit seinen koningen, vursten und hern. Die veerde burg lag tegen Tonis Roterdes hues tegen dem Raethues over in norden, darselvest verhelt sich Entchrist mit seiner geselschaft. Die vijfte burg was darbij, und

was der juden burg mit irem anhank; die seste was die holle mit vil gruwelichen und helschen duveln; und koste groet gelt und arbeit".

In den nächsten zwanzig Jahren wird uns von keiner Aufführung mehr berichtet; der Grund dafür ist in der reformatorischen Bewegung zu suchen, welche in Dortmund schon recht früh einsetzte und viel Anhänger fand[65]). Wenn es sich bei den eben angeführten Aufführungen um die ältesten erhaltenen Nachrichten innerhalb der Dortmunder Theatergeschichte handelt, so ist dennoch anzunehmen, daß längst vorher an gleicher Stelle Spiele stattgefunden haben. Denn gerade im Mittelalter wurde das Theaterspiel von den Bürgern der deutschen Reichsstädte, wozu auch Dortmund zählte, eifrig gefördert[66]).

Von keinem der durch die Chronik erwähnten Stücke, soweit es sich um Laienspiele der Bürgerschaft handelt, hat sich der Text erhalten. Gottfried Kinkels Arbeit über die Theaterspiele in Dortmund stützt sich ebenfalls auf Westhoff. Sie sucht im Verlaufe der angestellten Untersuchungen aus schweizerischen und englischen Theateraufführungen des Mittelalters zu wichtigen Erkenntnissen szenarischer Verhältnisse innerhalb der Dortmunder Aufführungen zu gelangen. Auf musikalische Dinge kommt Kinkel nicht zu sprechen; trotzdem ist seine Arbeit dazu angetan, uns in dem Glauben zu bestärken, daß in erwähnten Stücken — die Vermutung liegt bei der „Antichristi Comedia"[67]) besonders nahe — Spielleute mitgewirkt haben. Feste Schlüsse zu ziehen, bleibt einer späteren Zeit auf Grund vielleicht noch aufzutreibenden Beweismaterials vorbehalten.

Außer den Aufführungen durch die Bürger fanden im 16. Jahrhundert in Dortmund noch Theaterspiele durch Schüler statt. Schon in der alten Reinoldischule wurden um das Jahr 1500 unter dem Rektorate Franz Löwinkhoffs Stücke gespielt[68]). Der Text der nachweisbar 1528 und 1574 dort aufgeführten Schauspiele ist verloren gegangen. Nach Gründung des Gymnasiums im Jahre 1543 wurde der Reinoldischule und den übrigen bestehenden Pfarrschulen das Lehren des Lateinischen untersagt; sie sanken zu bürgerlichen Elementarschulen herab[69]).

Auch Lambach, der erste Rektor des neu gegründeten Gymnasiums, pflegte an seiner Schule mit großem Eifer die darstellende Kunst. Die Chronik schreibt unter dem 3.—7. Sept. 1544: „Gudentaegs, donnerdaegs, vrijdaegs, saterdaegs und sundaegs vur der geboert Marien worden vur der nigen scholen to Dortmunde durch alle classes alle vurgemelten dage comedien, tragedien herlich mit kosteln zeirwerke, vruwelen kledern, golt und silver, damit die klerke angedaen und verzijrt, latine gespillet. Daer eine grote menigte van hern, preistern, burgern und ander inwonnern, ouch uetlendische, bijeinander komen, umb sulich

anzuhoren, und die hogede, daruf gespilt wort, was nicht hoger, als einem manne an die borst und als eine halve wijnkope hoge“[70]).

Mit den Aufführungen lateinischer Stücke verband die Schule die Absicht, ihre Schüler in der Handhabung der fremden Sprache weiterzubilden. Außerdem liegen noch zahlreiche Aufführungsberichte über lateinische Schuldramen vor, welche aus der Feder des damals im geistigen Leben der Stadt neben Lambach bedeutendsten Mannes, des Geistlichen Jakob Schöpper, stammen. Der Text dieser Dramen ist uns erhalten. Im allgemeinen tritt in den Humanisten- und Schuldramen die Musik im Vergleich zum früheren Mysterienspiel stark in den Hintergrund; dennoch bilden Chorsätze nach antikem Muster in ihnen einen wichtigen Bestandteil. Sie sind der „Haupttummelplatz odenähnlicher Gelehrtenkomposition“[71]). Namentlich die Aktschlüsse boten reichliche Gelegenheit zu musikalischer Ausschmückung.

Von Schöpper besitzen wir sechs Dramen[72]), sämtlich lateinisch geschrieben und zur Aufführung durch Schüler bestimmt. Der Inhalt der Stücke ist biblisch oder allegorisch. Gelegenheit zur Anbringung von Musik bieten manche außerordentlich weitschweifige und handlungsarme Szenen. Das älteste Stück ist der „Ectrachelistis sive decollatus Johannes“ vom Jahre 1544; es erfordert 47 Spieler. Döring sagt, daß das Stück „einen gewissen theatralischen Schmuck voraussetze“; damit mag von ihm auch an die reichliche Gelegenheit zur Anbringung von Musik gedacht sein. Besonders die Szenen am Schlusse eines jeden Aktes, wenn regelmäßig der Chor auftritt, sind ohne Musik kaum denkbar. Ebenso läßt eine Reihe festlicher Szenen eine musikalische Ausschmückung zu. Beim Auftritt der Salome gegen Ende des Stückes, wenn sie auf Befehl des Königs tanzt, hat man sich eine den Tanzrhythmus angebende Musik vorzustellen.

Beim zweiten der sechs erhaltenen Dramen Schöppers handelt es sich um eine breit angelegte Allegorie. Der Titel des Stückes lautet: „Voluptatis ac Virtutis pugna“. Das Drama, zu dessen Aufführung 26 Personen erforderlich sind, enthält mehrere Massenszenen, in denen hier und da Musik denkbar ist. In der dritten Szene des dritten Aktes erschrickt einer über den Klang der Trompete, welche die Ankunft der Voluptia verkündet. In der folgenden Szene wird die Tugend von Voluptia und ihren Anhängern mißhandelt; darauf findet unter dem Gesang von Distichen ein Siegestanz statt. Diese Szene verlangt wiederum eine vokale und instrumentale Begleitung.

Das dritte Drama „Monomachia Davidis et Goliae“, weist eine Reihe vom Chor rezitierter in Versform gebrachter Psalmen auf. Im Verlauf der Handlung wird ein Gastmahl veranstaltet, bei

dem musikalische Einlagen nach Belieben zur Erhöhung der festlichen Stimmung erfolgen konnten. Ein Triumphchor nach Psalm 97:

„canite Domino carmen novum
vos Israelitae pii.
Canite inquam atque benedicite
sanctissime ejus nomini"

beschließt das ganze Drama.

Das vierte Drama, betitelt „Tantalus Abrahamus", ist weniger zur Mitwirkung von Sängern und Instrumentalisten geeignet; es erfordert nur 11 Schauspieler. Zwar tritt gelegentlich ein Chor auf, aber Massenszenen, wie sie in den früheren Dramen enthalten waren, kommen nicht vor.

Aus ähnlichen Gründen erübrigt es sich, bei den beiden noch ausstehenden Dramen Schöppers auf eine Untersuchung der Möglichkeit musikalischer Ausschmückung einzugehen.

Das Resultat der Untersuchung: Auch in den lateinischen Schuldramen, die in Dortmund zur Aufführung gelangten, ist reichlich Gelegenheit zur Verwendung von Musik. Zahlreiche textliche und szenische Zusammenhänge erfordern eine musikalische Ausschmückung. Mit dem Text selbst erschöpft sich zwar das Material, auf welches die Annahme, daß die Dramenaufführungen mit Musik verbunden waren, sich zu stützen vermag. Irgendwelche näheren Angaben über die Art der Dortmunder Theaterspiele im 16. Jahrhundert als die hier bereits gemachten bestehen bis heute nicht.

DRITTER ABSCHNITT.

Das Musikleben Dortmunds im 17. Jahrhundert.

A. Das kirchenmusikalische Leben Dortmunds im 17. Jahrhundert.

I.

Die Wirren des Dreißigjährigen Krieges schädigten das geistige und musikalische Leben unserer Provinz in hohem Maße. Namentlich die kleineren Dorfgemeinden, wo seit der Reformation auf kirchenmusikalischem Gebiete rege Betätigung eingesetzt hatte, litten sehr unter den Nöten der Zeit. Weniger Schaden nahm die Kirchenmusik in den Städten, wo man den Unterricht auf den Lateinschulen, Schülerchöre und damit auch eine sorgfältige Pflege des Gemeindegesanges nach Möglichkeit weiterhin betrieb.

II.

Es ist nicht viel, was aus den Zeiten des großen Krieges über Musik in Dortmund in Erfahrung zu bringen war. Es sei hier nur auf eine Eintragung in dem Kirchenbuch von St. Marien zu Dortmund 1604—1707[1]) aufmerksam gemacht, auf die auch Krause[2]) Bezug nimmt. Demnach war das Singen des Chores bei Begräbnissen in gleicher Weise wie im vorhergehenden Jahrhundert üblich. Jene Notiz gewinnt nur dadurch an Wert, daß sie aussagt, man habe auch noch instrumental, sich mit dem Chor abwechselnd, gespielt. Krause vermutet in dieser Eintragung das erste amtliche Zeugnis aus Westfalen über Instrumentalmusik bei Beerdigungen.

Bezüglich der sonstigen Mitwirkung des Chores innerhalb der evangelischen Kirche — einige gottesdienstliche Formen erfuhren gegenüber dem 16. Jahrhundert eine geringe Aenderung — scheint sich gegen Ende des Jahrhunderts wenig gewandelt zu haben.

III.

Ein wichtiges Dokument auf dem Gebiete evangelischer Kirchenmusik ist mit dem Dortmunder Gesangbuch von 1630 erhalten. Wie verhält sich dieses Buch zu dem von 1585, das ihm,

wie schon früher angedeutet, als Vorlage gedient hat? Die Gesamtanlage gleicht der des älteren Buches, abgesehen davon, daß einige Umstellungen der Liedergruppen vorgenommen sind. Außerdem ist die Zahl der Unterabteilungen größer geworden. Unter Beibehaltung des Grundstocks der Lieder von 1585 ist dem Buche eine Anzahl neuer Lieder einverleibt worden, für einen Teil derer zwei Quellen nachweisbar sind, einmal das Essendische Gesangbuch von 1614[3]), zweitens das Bonnische Gesangbuch (nicht vor 1550), zugleich das älteste Gesangbuch in den Landen der heutigen rheinisch-westfälischen Kirche, das seinerseits wieder durch seinen Liederbestand nach Straßburg, Konstanz und zur Schweiz hinweist.

So erhielt 1630 der über 100 Jahre alte Rostocker Liederstrom indirekt aus den Gegenden des Oberrheins neuen Zufluß. Auf diese Weise stellt das Dortmunder Buch genannten Jahres eine sichtbare Verbindung zwischen Rostocker und niederrheinischen bzw. oberrheinischen Bezirken innerhalb der evangelischen Kirche her.

Ein Teil der zum Buche von 1585 hinzugefügten Lieder besteht aus einer Anzahl neuer Gesänge vom Ende des 16. Jahrhunderts. Philipp Nicolai (1556—1608)[4]) ist mit drei Liedern aus seinem „Freudenspiegel des ewigen Lebens", den er während der großen Pest in Unna (1597—98) schuf, vertreten. Von Bartholomäus Ringwaldt (1530—98) enthält das Buch mehrere Lieder, darunter sein bekanntes „Aus tiefer Not schrei' ich zu dir". Von den zu Anfang des 17. Jahrhunderts erschienenen neuen Liedern wie „Christus der ist mein Leben" (Jena 1609; Strophe 8/1612)[5]), „Valet will ich dir geben" (Valerius Herberger 1562—1627), „Freu' dich sehr o meine Seele" (Freiburg 1620) u. a. enthält das Buch keins. Es ist ein ausgesprochenes Werk des 16. Jahrhunderts, welches sich gegen das um die Jahrhundertwende im Kirchenlied schärfer hervorgetretende Dogma und den konfessionellen Eifer noch verschlossen hält.

Einen sehr selbständigen Charakter erhält es trotz aller Entlehnung aus älteren Sammlungen durch die Neuaufnahme lateinischer Gesänge. Bei Nelle[6]) sind diese einzeln aufgeführt und eingehend besprochen, wovon ich hier Abstand nehme. Vielen von ihnen ist im Gesangbuche die deutsche Uebersetzung Strophe für Strophe beigefügt. Daraus lassen sich wichtige Schlüsse für die damalige Aufführungspraxis dieser Lieder ziehen. Sie erweisen sich in der lateinisch-deutschen Form als höchst geeignet für den Vortrag im Wechselgesang. In Dortmund waren, da man einen Schülerchor zur Verfügung hatte, die Vorbedingungen hierzu besonders günstig. Die kurzzeiligen volkstümlichen lateinischen Verse entsprachen, wenn sie als Wechselgang dargeboten wurden, mehr der Feierlichkeit und Besonderheit eines Festtages. Diese

Erkenntnis wird nicht zuletzt die Aufnahme der Lieder in das Buch von 1630 veranlaßt haben. An jedem der hohen Feiertage erklang ein eigens für ihn bestimmter lateinischer Choral mit seinem den Gottesdienst ungemein belebenden Hin und Her, während man außerhalb dieser Zeiten an dem einförmigeren Vortrag der Choräle ausschließlich durch die Gemeinde festhielt.

IV.

Ueber die Pflege des Orgelspiels in Dortmund während des 17. Jahrhunderts ist nicht viel zu sagen. Die einzige Quelle, aus der wir andeutungsweise etwas erfahren, ist eine in einem alten Kirchenbuche von St. Reinoldi befindliche Kirchenordnung vom Ende des 17. Jahrhunderts. Aus ihr geht hervor, daß die Orgel wesentlich reicheren Anteil an der musikalischen Ausschmückung des Gottesdienstes hatte als 100 Jahre vorher. Nun erhielt sie neben ihrer alten Bestimmung die Aufgabe, die sie noch heutzutage hat, nämlich die Begleitung des Gemeindegesanges.

Bezüglich der Organistenfrage darf man wohl die Vermutung äußern, daß in einer Stadt vom Range Dortmunds damals gute Kräfte am Werke waren; jedenfalls ist es nicht denkbar, daß man hier vom allgemeinen Aufblühen der Orgelkunst, das in ganz Deutschland anhub, unbeeinflußt geblieben ist.

B. Nachrichten über Musik außerhalb des kirchlichen Lebens.

I.

Eine Reihe aufschlußreicher Verordnungen über Musik innerhalb der Stadt gewährt einen Einblick in das außerkirchliche Musikleben und zeugt von der Umsicht und Organisationsfähigkeit des damaligen Dortmunder Rates. So wurde 1654 zum Beispiel für die Besoldung der Spielleute im Rahmen einer „Ehe- und Hochzeitsordnung“ ein Gesetz erlassen, in dem es heißt[7]): „Vnd damit auch des Kochs und Spielleute vnd dero Belohnung halber sichere Ordnung sein möge, soll zwarn jeder Zeit bey dem Hochzeiter stehen, wieviel Spielleute Er bey seiner Hochzeit haben wolle, jedoch mit dieser discretion und vnterschied, daß hierunter den vornemsten etwas Vorzugs gelassen werde, wie dann Insonderheit bey den schlechten Kösten gemeiner Bürger, Arbeiter vnd Dienstvolks kein Hohes, sondern allein Seiten-Spielwerck zv gebravchen, ouch denselben der Meister seines Lohnes halber mit einem Reichsthaler, der Knecht aber mit einem halben Reichsthaler sich begnügen lassen soll. Sonsten bey andern Hochzeiten, soll dem Meister ein Königsthaler; aber jedem seiner Knecht und Jungen einen halben Königsthaler zvm gewöhnlichen

Mitpfennig aber mehr nicht als ein halber Reichsthaler vnd von schlechten Hochzeiten nvr ein Reichsorth, gegeben werden".

Mit dieser Verordnung wurde dem Luxusbedürfnis mancher Städter entgegenzuwirken versucht; man bestimmte zwar nicht, wie es an vielen Orten Deutschlands geschah, die Höchstzahl der mitwirkenden Spielleute, sondern erkannte nach der jeweiligen Stellung des Hochzeiters die Mitwirkung entweder von Bläsern (Hohes Spielwerck) oder nur Streichern (Seiten-Spielwerk) zu[8]).

Aus der gleichen Ordnung lautet der Abschnitt XXXI[9]): „Sonsten sollen ins gemein Koch und Spielleute sich dieser Ordnung in denen Puncten welche sie betreffen, gemess bezeigen mit vorgesetztem jhrem Lohn vnd was jhnen etwa von den Gästen gutwillig gegeben wird, friedich seyn, vnd darüber von denselben, weder durch Auffsetzung Schüssel oder Tellers, noch auch durch herumgehen bey den Gästen nichts fordern, sondern dessen allen, wie auch Insonderheit der Koch des angemasten Vortantzens am dritten Tage, allerdings sich enthalten soll".

II.

Derartigen Bestimmungen des Rates, die dazu dienten, den Spielleuten gesetzlichen Schutz zu gewähren, steht wiederum eine Anzahl Maßnahmen und Erlasse gegenüber, durch welche die Verdienste der Musikanten starke Einschränkungen erleiden. Im Jahre 1611 wurde „alles Trommelschlagen, Trompetenblasen, so wie aller Umzug mit Fahnen bei Strafe des Narrenkastens verboten"[10]), ein Gesetz, das sich auf die Karnevalszeit bezieht. 1623 und 1626 wurden alle Fastnachtsspiele „bei sehr geschärften Strafen" vom Rate untersagt[11]).

1734 wurde ein Edikt im Sinne einer würdigen und der Bedeutung des Tages entsprechenden Gestaltung der sonntäglichen Feier erlassen. Darin forderte man, daß alles „was zu Prophanation und Entheiligung des Sabbaths gereichen könnte"[12]), vermieden würde. Man wird bei Abfassung dieses Ediktabschnittes gewißlich in der Hauptsache an die Tanzmusik der Spielleute gedacht haben, denn in der Wiederholung und gleichzeitigen Verschärfung desselben Edikts im Jahre 1747 traf man eine genauere Formulierung des Textes, indem „für den ganzen Sonntag und Feiertag auch das ärgerliche Bierfideln oder Geigen" untersagt wurde[13]).

III.

Ein Jahr später beschäftigte sich der Rat noch einmal eingehend mit der gesetzlichen Regelung musikalischer Aufwartungen innerhalb der Stadt. Diese Beratung führte zu der umfang-

reichen „Verordnung über die Berechtigung zum Musikmachen vom 29. Juli 1748“[14]). Demnach ist es jedem außer dem Kantor, Stadtmusikus und den Organisten der Parochialkirchen untersagt, gegen deren Willen Musik innerhalb der Stadt und Grafschaft für Geld zu machen. Die bei Hochzeiten und ähnlichen Festlichkeiten erforderliche Musik muß bei dem Stadtmusikus bestellt werden, der, solange es sich nur um zwei gewünschte Musiker handelt, selbst mit seinem „Burschen“ den Dienst übernimmt. Werden dagegen mehrere Spieler verlangt, so ist zunächst der Organist aus dem Kirchspiel, in dem die Braut gebürtig ist, zu berücksichtigen; nach ihm erst sollen die übrigen Organisten „zur schlagung des Instruments“ aufgefordert werden.

Bestellte Kirchenmusiken können beim Stadtmusikus oder auch bei dem Organisten des Kirchspiels, in dem dieselben verlangt werden, angemeldet werden, müssen aber dann von diesem allen anderen Organisten angekündigt werden. Der Stadtmusikus trägt die Hauptverantwortung für eine gute Aufführung einer solchen Kirchenmusik. Dem Kantor als demjenigen, welcher die Chöre einstudiert hat, fällt bei solcher Gelegenheit auch ein Teil des eingenommenen Geldes zu. Wird in der Stadt Musik für Geld verlangt, so müssen die Musikanten „aus dem Stadt-Musico und denen Organisten genommen werden“. Bei der Veranstaltung einer Kirchenmusik haben der Kantor und alle Organisten „ohnweigerlich zu assistieren, es mögen selbige gar nicht, oder geringe, oder auch reichlich bezahlt werden“. Bei allen Gelegenheiten soll nicht bis spät in die Nacht gespielt werden; Samstags ist bereits um 9 Uhr die Musik zu beenden, um den Sonntag nicht zu entheiligen. In jedem Falle aber soll man keine „garstigen Lieder“ spielen und auf diese Weise die „aedle Music“ mißbrauchen.

VIERTER ABSCHNITT.

Das Musikleben Dortmunds von 1700—1850.

A. Das kirchenmusikalische Leben Dortmunds von 1700—1850.

I.

Das musikalische Leben in der westfälischen Kirche trägt während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutliche Anzeichen des Zerfalls, die zum Teil schon am Ende des vorherigen Jahrhunderts sichtbar waren. Schließlich kam es zu einer völligen Verarmung des evangelischen Gottesdienstes in musikalisch-liturgischer Hinsicht. Selbst die Berichte über die allenthalben mit großem vokalen und instrumentalen Aufwand veranstalteten Reformationsfeiern des Jahres 1717 vermögen nicht darüber hinwegzutäuschen[1]).

Zwei Kräfte bewirkten die Entfernung der Musik aus dem kirchlichen Bereich, die damals in Deutschland stark verbreiteten pietistischen und rationalistischen Anschauungen. Für die Pietisten war Musik, vor allem die Kunstmusik in der Kirche fehl am Platze; mit dieser Meinung standen sie auf Seiten der Reformierten, die schon lange ähnliche Ansichten verfochten und nichts sehnlicher wünschten, als daß alles, was irgendwie an vorreformatorische Verhältnisse erinnerte, ausgeschaltet werde. Nach rationalistischer Auffassung endlich verlor die Liturgie ihren Sinn; damit war auch von dieser Seite aus der Stab über musikalische Ausschmückung des Gottesdienstes gebrochen.

In Dortmund, wo während jener Zeit mancher gute Musiker lebte, (siehe das Kapitel: „Das Jahrhundert der „Liebhaber-Concert-Gesellschaft") mußte man sich natürlich auf kirchlichem Gebiete den allgemeinen Bestimmungen fügen. So erschien z. B. 1769 eine Kirchenordnung[2]), in der man die Verschiedenheiten des Gottesdienstes innerhalb der einzelnen Pfarrkirchen auszugleichen bestrebt war. Es sollte fortan immer als erstes Lied entweder der Ambrosianische Lobgesang „Herr Gott, Dich loben wir", oder „Gott in der Höh' sei Ehr'" erklingen. Für die Gemeinde wurde vor und nach der Predigt ein Lied bestimmt. An den Kommunionstagen war ebenfalls eine festgesetzte Liedordnung vorgesehen.

II.

Wertvolle Beiträge zum vokalen Teil der Kirchenmusikgeschichte Dortmunds im 18. Jahrhundert liefern einige Gesang-

bücher aus der ersten Hälfte dieses Zeitabschnittes, voran dasjenige aus dem Jahre 1711. Es kehrt zu dem alten Liederstock des 16. Jahrhunderts zurück, zu den Schöpfungen der Straßburger und Konstanzer Gegend, die im Laufe des 17. Jahrhunderts durch Vermittlung des Rostocker Gesangbuches von 1577 in norddeutsche und westfälische Liedersammlungen Eingang gefunden hatten. Die Beschränkung auf nur zwei lateinische Lieder, nämlich auf das „In dulci jubilo", das hier als Mischlied gegeben ist, und „Puer natus in Bethlehem", stellt das Buch in Gegensatz zu dem von 1630. An viele alte lateinische Lieder erinnern noch die lateinischen Ueberschriften, für welche die Anfangszeile ihres altkirchlichen Originals gewählt ist; bisweilen weist auch der Zusatz „verteutscht" darauf hin, daß es sich um eine Uebersetzung einer ursprünglich lateinischen Fassung handelt.

Vom Pietismus[3]) blieb das Buch unbeeinflußt. Der „süßlichen Spielerei und barockverzerrten Sentimentalität", zu der sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts die geistliche Dichtung unter dem Schutze dieser neuaufkommenden Geistesrichtung häufig verstieg, verschloß sich das Buch ganz und gar, sich auf den kernigen Charakter seiner Vorfahren besinnend.

Von den Dichtern des 17. Jahrhunderts ist es besonders der Schlesier Johann Heermann (1585 — 1647)[4]), den man als den bedeutendsten Liederdichter in dem Zeitraum zwischen Luther und Paul Gerhard bezeichnet. Daneben ist der Hamburger Johann Rist (1607 — 1667) gleich stark vertreten, während von Paul Gerhard[5]), nach Luther dem größten unter allen Liederdichtern der evangelischen Kirche, nur eine sehr unsichere Auswahl getroffen ist. Noch keins seiner seit Mitte des 17. Jahrhunderts weit und breit gesungenen und den Liederbüchern einverleibten Kreuz- und Trostliedern hat Aufnahme gefunden. Von Joachim Neander[6]), dem Bremer reformierten Prediger, wegen seiner Lobpreisung der Herrlichkeit Gottes auch „der Psalmist des neuen Bundes" genannt, ist kein Lied in der Sammlung enthalten.

Ein Vergleich der beiden Bücher von 1630 und 1711 führt uns zu der Erkenntnis, daß zwar eine nahe Verwandtschaft besteht, aber auch ein bedeutender Unterschied. Nelle rechnet auf Grund dieser starken Abweichung, mit welcher die dem Titel hinzugefügte Bemerkung „Neuübersehenes und verbessertes Gesangbuch" nicht recht in Einklang zu bringen ist, mit der Möglichkeit, daß zwischen 1630 und 1711 ein seitdem verschollenes und daher unbekannt gebliebenes Gesangbuch erschienen ist. Auffällig ist, wie wenig eigentlich die Sammlung ein Produkt ihrer Zeit ist. Ihr Liedbestand geht mit wenigen Ausnahmen nicht über das Jahr 1653 hinaus. Viele der damals schon entstandenen und später so berühmt gewordenen Lieder wie „Jerusalem du hochgebaute Stadt" (Johann

Matthäus Meyfart 1590 — 1642)[7]) und „In allen meinen Taten" (Paul Flemming 1609 — 1640)[8]) fehlen noch.

Von Oven erwähnt zwischen dem Gesangbuch vom Jahre 1711 und dem des Jahres 1778 noch ein solches vom Jahre 1755, von dem er vermutet, daß es der Neudruck eines viel früher erschienenen und heute verschollenen Gesangbuches ist. Dieses lange vermißte Glied in der Reihe der Dortmunder Bücher ist in neuerer Zeit wiedergefunden worden und befindet sich im Besitze des Dortmunder Pfarrers Otto Stein, welcher der Entdecker des Buches ist[9]). Das Exemplar wurde mir freundlichst zur Verfügung gestellt.

Der Titel des Buches lautet: „Neu-Dortmundisches Gesang-Buch, darinnen auserlesene Lieder Herrn D. Martini Lutheri und anderer evangelischer Lehrer enthalten, dem ein christliches Gebät-Buch wie auch die Sonn- und Fest- tägliche Episteln, Evangelia, Passionsgeschichte und der kleine Katechismus Lutheri nebst einem Anhang etlicher Sprüche H. Schrifft von denen fürnehmsten Glaubens-Artikuln beygefüget. Herausgegeben von dem Dortmundischen Ministerio. cum permiss. et privil. Ampl. Magist. Dortmund. gedruckt bey Gotschalk Diederich Bädekern 1744".

Vermutlich handelt es sich hier um einen Urdruck des Buches von 1755[10]), weil beide Titel völlig übereinstimmend sind.

Von einer eingehenden Besprechung und Untersuchung seines Liedbestandes nehme ich hier Abstand. Es sei nur auf die auffallend große Anzahl solcher Lieder aufmerksam gemacht, welche eine Abwendung von Hungersnot, Schutz und Bewahrung in Pest- und Kriegszeiten, von Ungewittern und Feuersbrünsten oder gar der Türkengefahr erbitten. Stein nimmt in seinem Aufsatz bei der Erwähnung und Besprechung einzelner Lieder dieser Gattung Gelegenheit, jeweils ein Stück Dortmunder Stadtgeschichte damit zu verbinden, um hierdurch die Situation aufzudecken, aus der heraus etwa das Lied entstanden und der Sammlung einverleibt ist.

III.

Zwei mit der Kirche in einem wenn auch nur lockeren Zusammenhang stehenden Musikanten seien an dieser Stelle erwähnt: Choralbläser und Nachtwächter. Im 16. Jahrhundert war an manchen Orten Deutschlands der Brauch aufgekommen, den Posten des Türmers mit Berufsmusikern zu besetzen, um Signale und Stundenrufe in künstlerisch vollendeter Form zu hören. Später ging man dazu über, an mehreren Wochentagen und bei hohen Festen vierstimmige Choräle von der Höhe des Turmes herabzublasen.

Wann das mehrstimmige Turmblasen in Dortmund eingeführt ist, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen, da alle darüber berich-

tenden Schreiber sich mit allgemeinen Zeitangaben begnügen[11]). Es ist möglich, daß schon mit der zunehmenden Bedeutung Dortmunds als Handelsstadt zur Zeit der Hanse regelmäßig Turmmusiken erklangen. Jedenfalls darf diese Einrichtung mit der wachsenden Wohlhabenheit der Dortmunder Handelsleute in Verbindung gebracht werden[12]).

Feldmann kommt darauf im Rahmen seines Berichts über die Pflichten des Stadt-Musikus zu sprechen, den es schon „von Alters her" in der Stadt gebe und zu dessen beruflichen Pflichten es gehöre, „täglich vom Thurm der Hauptkirche nach allen vier Himmelsrichtungen mit einer einzelnen Posaune einen Choral blasen zu lassen"[13]). An allen Sonntagen war es außerdem üblich, nach der Hauptpredigt einen mehrstimmigen Choral zu blasen, desgleichen in der Neujahrsnacht um 12 Uhr, Karfreitag nachmittag um 5 Uhr und an zwei Jahrmärkten morgens um 10 Uhr. Diese mehrstimmigen Turmmusiken wurden in der Regel durch ein Chor Posaunen, zwei Hörnern und zwei Klarinetten ausgeführt[14]). Nach 1780 beschränkte man das Turmblasen auf wenige Sonntage im Jahr. Bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts war es noch üblich, daß am Heiligabend vom Turmumgang der Reinoldikirche Weihnachtsmelodien erschollen[15]). „Aber im Jahre 1848, das diesem alten sinnigen Brauche fast überall ein Ende machte, mußte auch der Stadtmusikus Doert davon abstehen". Es ist durchaus denkbar, daß die rationalistische Zeitstimmung zur Aufhebung der Jahrhunderte üblichen Sitte geführt hat[16]).

„Neben dem Feuertüter und Choralbläser auf dem Kirchturm steht als wichtiger musikalischer Stadtbeamter der Nachtwächter mit Partisane und Horn, der im Mondschein, von glühäugigen Katern umschnurrt und vor jedem Schatten zusammenschreckend, schläfrig durch die Giebelgassen schreitet"[17]).

Auch in Dortmund gab es im 18. Jahrhundert, vielleicht auch schon früher, neben dem Turmwächter einen Nachtwächter, der vom Abend bis zum Anbruch des Tages, die Stunden abblasend, durch die Straßen der kleinen Ackerstadt wanderte. In einer Wachtordnung vom Jahre 1754 ergeht an diesen Stadtbeamten der Befehl, „die Stunden präcise zu blasen"[18]). Ferner wird der nächtliche Hüter Dortmunds in einer Wachtordnung vom Jahre 1763 erwähnt, wo ihm neben anderen Musikbeflissenen, wie dem „Stadtmusikus und allen Organisten, die das Orgel bedienen", Wachtfreiheit zugesprochen wird.

Karl Prümer, der über den Nachtwächter seiner Jugendzeit allerlei merkwürdige Geschichten zu erzählen weiß, berichtet, daß dieser „Schutzengel" damals ein Jahresgehalt von 30 Talern bezogen habe. „Einmal im Jahre lachte auch den Nachtwächtern die Sonne des Glücks", am Neujahrstage, wenn sie für geleistete

Dienste Geldgaben aus der mildtätigen Hand der Bürger einsammelten. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war es in Dortmund Sitte, daß die Nachwächter zur Stunde der Jahreswende den Choral „Das alte Jahr vergangen ist" sangen. An die Stelle dieses Choralsingens trat in späteren Jahren das festliche Geläut, mit dem noch heute das neue Jahr begrüßt wird[19]).

IV.

Ein Chor von Kurrendesängern bestand bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Dortmund, wo man sie einfach als Choristen bezeichnete[20]). Jeder Schüler, der das Gymnasium besuchte, war berechtigt, dem Chor beizutreten, falls die übliche Zahl von 20 bis 30 Sängern nicht überschritten wurde. Alle Knaben hatten ganze Freistellen am Gymnasium[21]); zu den ihnen dafür auferlegten Pflichten gehörte, daß sie Mittwochs oder Sonntags „in der einen oder anderen Hälfte der Stadt vor den Häusern eines jeden Bürgers, welcher es wünschte, eine vierstimmige Motette oder einen Choral" sangen[22]). Die Lieder oder Choräle wurden auf Bestellung unter der Leitung des ältesten Choristen vorgetragen; die Belohnung war eine kleine Geldgabe, welche der jüngste Chorsänger in Empfang nahm. Das Geld wurde in einer Büchse gesammelt und vierteljährlich unter die jungen Sänger verteilt[23]).

Außerdem waren den Schülern noch mancherlei andere Pflichten auferlegt. An jedem hohen Feste führten sie unter der Leitung des Kantors im Verein mit dem Stadt-Musikus „in allen vier lutherischen Kirchen nach der Reihe eine Kirchenmusik auf"[23a]). In der Reinoldikirche sangen sie noch bis zum Jahre 1843 oder 1844 die Liturgie von der Orgel herab. Bei der jährlich wiederkehrenden Johannisfeier, wenn ein Umzug der Waisenkinder durch die Straßen stattfand, beteiligte sich ein Doppelquartett der Choristen an dem Gesang des Kirchenliedes: „So jemand spricht ich liebe Gott usw."[24]).

Zur Erhöhung der Trauerfeierlichkeiten, „bei Beerdigungen von Honorationen" sangen die Knaben gewöhnlich auch. „Waren dies nun keine Meisterstücke, so unterhielten sie doch mehr oder weniger den allgemeinen Sinn für Musik"[25]). Neben dem sehr realen Zweck führte ein starkes Bildungsinteresse zur Gründung und Aufrechterhaltung des Kurrendesingens bis ins späte 19. Jahrhundert. Einmal wurden die Jungen selbst durch das Singen zu geübten Sängern und taktfesten Musikern erzogen, und somit bekam die Hoffnung auf eine musikalisch gründlich durchgebildete Lehrerschaft neue Berechtigung; andererseits ist der Einfluß und die Anregung des öffentlichen Motettensingens für die breitere Masse der Bürgerschaft nicht zu unterschätzen[26]).

V.

An vielen Orten Westfalens werden um die Jahrhundertwende Klagen laut über den schlechten Gemeindegesang in den Kirchen, wodurch die Feierlichkeit während des Gottesdienstes stark verliert. Den Schulmeistern schiebt man die Schuld an diesem allgemein festzustellenden Uebel zu, da ihre musikalische Bildung nicht soweit geht, daß sie der noch lernenden Generation eine genügende Fertigkeit im mehrstimmigen Singen mit auf den Weg zu geben imstande sind[27]); hinzu kommt, daß auch die meisten Organistenstellen von Lehrern besetzt sind, daß sich also auch von dieser Seite aus deren geringe musikalische Ausbildung empfindlich bemerkbar macht[28]).

Vorschläge zur Bildung besonderer Sängerchöre werden gemacht; diese Chöre sollen in Gemeinschaft mit Vorsängern und Organisten die Gemeinde beim Singen tatkräftig anführen[29]); das Ziel all dieser Bestrebungen ist, einen vollständigen vierstimmigen Choralgesang während des Gottesdienstes zu erreichen. Dieser Versuch scheitert jedoch in den meisten Fällen an der Unmusikalität der Gemeinde. Zudem treten Meinungen auf, die den vierstimmigen Gesang in der Kirche grundsätzlich ablehnen, weil dadurch die Gemeinde abgelenkt und die Andacht gestört würde[30]). Außerdem zieht man, abgesehen von den praktischen Gründen, auf der Gegenseite den einstimmigen Kirchengesang wegen seiner erhabeneren Wirkung vor[31]). Mit den Bestrebungen um Erzielung eines besseren Gemeindegesanges steht das Problem der musikalischen Erziehung der Jugend in engstem Zusammenhang, ein Problem, welches nicht nur Dortmund und seine nächste Umgebung beschäftigt, sondern in ganz Westfalen zur Erörterung steht.

Das große Verdienst, die Ursachen der allgemeinen Mißstände auf kirchenmusikalischem bzw. schulmusikalischem Gebiete klar erkannt und mit Erfolg bekämpft und beseitigt zu haben, ist dem bedeutenden westfälischen Schulmann Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1794 — 1846)[31a]) zuzuschreiben. Er war gleichzeitig Theologe, Pädagoge und „Musikverständiger"; diese Tatsache gibt seiner ganzen Arbeit die eigentliche Prägung[31b]). So ist es verständlich, daß das Thema „Schule und Kirche" und damit die Frage der Musikpflege in beiden Instituten unter Berücksichtigung ihrer engen inneren Beziehungen Natorp besonders wichtig erscheinen mußte. Ein großer Teil seines Lebenswerkes galt daher der Lösung dieses Problems[31c]). Mit der Verbesserung des Schulgesanges begann seine Tätigkeit. Knab entwirft auf Seite 10 — 14 seiner Schrift ein anschauliches Bild von den damaligen üblen Schulgesangszuständen und deren nachteiligen Folgen für das gottesdienstliche Singen in einzelnen westfälischen Gemeinden; im Anschluß daran erörtert der Verfasser, „wie man nun nach Abstellung der

gröbsten Mißstände — immer mit dem Endzweck der Verbesserung des Gemeindegesanges – allmählich mehr und mehr zur Ausgestaltung des Gesangunterrichts selbst kommt“[31d]). Natorp versprach sich von einer bei den Jugendlichen einsetzenden Reform den nachhaltigsten Erfolg; deshalb bestimmte er sein 1822 erschienenes „Melodienbuch für den Gemeindegesang in den evangelischen Kirchen“ ausdrücklich „Für die Jugend in den Schulen“[31e]). In Verbindung mit dieser schulgesanglichen Reform beabsichtigte er die Lösung zweier Hauptprobleme auf kirchengesanglichem Gebiete zu erreichen, nämlich 1. die Verbesserung des gewöhnlichen Gemeindegesanges und 2. die Aufstellung besonderer Sängerchöre zur Verschönerung der Liturgie[31f]). Was Natorp und seinen Mitarbeitern damals als Ideal vorschwebte und allenthalben angebahnt wurde, ging später zum großen Teil in Erfüllung[31g]).

Auch in verschiedenen Aufsätzen des „Westfälischen Anzeigers“ hat der Schulmann oftmals auf die starke Vernachlässigung des Singens in Elementarschulen und auf den Gymnasien hingewiesen und wiederholt seine Ansicht, daß alle Mängel eines Gemeindegesanges ihre letzten Ursachen in der mangelhaften Musikausübung innerhalb der Schulen haben, zum Ausdruck gebracht. Bei aller Befürwortung erhöhter Musikpflege in den Schulen warnt er dort aber vor Ueberschätzung der musikalischen Bildungsmöglichkeiten, welche den Erziehungsanstalten zur Verfügung stehen. Auch dort regt er zur Gründung von eigenen Singchören und Gesangvereinen an, in denen die in der Schule empfangenen Grundlagen zu Gunsten einer höheren gesanglichen Kultur verwertet werden[31h]). Es entstehen, zum Teil auf Natorp's Anregung hin, allerorts besondere Schulen für Kirchengesang. Für Schüler des Gymnasiums[32]) richtet man außer den Schulstunden besondere Singstunden ein, welche in vielen Fällen unentgeltlich erteilt werden. Gute Stimmen sollen wiederum zu einem besonderen Chor vereinigt werden; dieser soll in Gemeinschaft mit Vorsängern und Organisten die Gemeinden im Singen leiten.

„Der Gesangsunterricht soll als eins von den Mitteln zur Beförderung religiöser und moralischer Bildung besonders herangezogen werden“[33]). Wie glücklich in Dortmund die Verhältnisse hinsichtlich der musikalischen Erziehung der Jugend waren, ist bereits an anderer Stelle berichtet worden.

VI.

In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts dringen aus den verschiedensten Gegenden Westfalens wiederholt Klagen über mangelhaftes Orgelspiel während des Gottesdienstes an die Oeffentlichkeit. Namentlich wegen der Begleitung des Gemeindegesanges, um dessen Pflege und Verbesserung man, wie wir schon früher

hörten, in erster Linie bestrebt ist, macht man den Organisten Vorwürfe. Willkürliche Ausschmückung der Choralmelodien, Aenderung der Tonart oder Gebrauch verschiedener Harmonien an gleichen Stellen verschiedener Strophen sind Gewohnheiten, die der Absicht, möglichst einen vierstimmigen Gemeindegesang zu erreichen, entgegenarbeiten. Zwischenspiele rät man ganz fortzulassen, da sie nur zur Verwirrung dienen, völlig unnötig und nichts als ein „geschmackloser gotischer Firlefanz" sind[33a]). „Immerwährendes Spiel mit der ganzen Orgel oder doch den meisten Registern derselben, ohne Berücksichtigung des Liedes, der Gelegenheit und des Ortes" kann man täglich beobachten[34]).

Daß in Dortmund nicht immer die besten Organisten am Werke waren, besagt das ehrliche Bekenntnis Peter Lübkes[34a]), der, seit 1824 Lehrer an der katholischen Schule zu Dortmund, über 30 Jahre das Amt eines Organisten bekleidete. Ueber seine ersten Eindrücke und Erlebnisse auf der Orgelbank schreibt er: „Zu meiner Stelle gehörte auch der Organistendienst, den ich aber bei meiner Anmeldung ablehnte, weil ich nicht fähig war, die Orgel zu spielen. Ich wurde auch vom Organistendienste entbunden, weil damals ein besonderer Organist fungierte, der für Bedienung der Orgel aus der Kirchenkasse 30 Thlr. jährlich bezog. Als ich aber die Stelle wirklich antrat, also ein Jahr später, hatte der Organist abgedankt und in Ermangelung eines anderen wurde ich aufgefordert, die Orgel zu bedienen. Nun war Holland in Noth, weil ich mich noch nie auf der Orgel versucht hatte. Doch wollte ich mir keine Blöße geben. Ich übte mir Tag und Nacht die Kirchenmelodien nach einfachen Singnoten und nach dem Gehör ein, desgleichen das, was der Priester sang. Wie oft mag ich da doppelte Quinten und dergleichen gegriffen haben. Am nächsten Sonntage wagte ich es, die Orgel beim Gottesdienste zu spielen. Stecken blieb ich nicht, wie es aber geklungen hat, das mögen die Götter wissen. Da ich vom Generalbaß nichts wußte, so griff ich die Accorde nach dem Gehör. Als ich auf diese Weise alle Melodien ziemlich spielen konnte, übte ich den vierstimmigen Satz nach Kaiser's Choralbuch und brachte es endlich dahin, den einfachen Choral richtig spielen zu können. Zu einer auch nur mittelmäßigen Fertigkeit konnte ich es nicht bringen, weil ich zu spät mit dem Klavierunterrichte begonnen hatte".

B. Jahrhundert der „Liebhaber-Conzert-Gesellschaft." (1750—1850).

a) Geschichte der „Liebhaber-Concert-Gesellschaft".

Gerhard Pinthus („Das Conzertleben in Deutschland") gibt eine umfassende Darstellung der Musikverhältnisse von der Zeit

der Meistersinger an bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts; seine Arbeit unterscheidet sich von anderen gleichen Stoff behandelnden dadurch, daß immer die jeweiligen soziologischen Verhältnisse als eine die kulturellen Beziehungen stets in erster Linie bedingende Voraussetzung in den Vordergrund gestellt werden. Im II. Teil wird des Musiklebens der Deutschen Mittel- und Kleinstädte im 18. Jahrhundert bedacht[0]). Was hier im allgemeinen auf Grund von zahlreichen aus den verschiedensten Gauen stammenden Belegen gesagt ist, gilt vielfach in vollem Umfange von den Dortmunder Einrichtungen; deshalb kann das gegenwärtige Kapitel nicht besser begonnen werden, als mit einem Abschnitt aus Pinthus' Werk, wo es heißt: «In den Mittel- und Kleinstädten äußert sich das Bedürfnis nach einer Stätte geselligen Musizierens in der Gründung von Liebhaberkonzerten. Das Liebhaberkonzert als halb- oder ganzöffentliche Einrichtung ist typisch kleinbürgerlich. Die Patrizierkreise sind in den großen Städten, wo sie ihre deutlichste Ausprägung erfahren, wie die Adligen auf ihren kleinsten Kreis beschränkt. Paris bot uns dafür den besten Beweis, indem Großbürger wie Adlige ihre Privatkonzerte im Hause haben. Wo der „dritte Stand" in Masse auftritt, wie in den Großstädten, kann das öffentliche Konzert sein Bedürfnis nach Musik befriedigen. Wie dort die Konzerte sich als Veröffentlichung von Hauskonzerten zeigen, so muß auch in der Provinz eine Entwicklung einsetzen, die aus den kleinen Privatmusikzirkeln weniger Interessierter ein Institut schafft, das einem größeren Kreise zugängig ist. Auf diese Art entstehen in der französischen Provinz Liebhaberkonzerte, in der deutschen das halbgeschlossene Liebhaberkonzert. In beiden tritt die „Gesellschaft" gewissermaßen an die Stelle der Adelsfamilie. Der Schritt in die Oeffentlichkeit muß getan werden, sobald auch hier die bürgerliche Schicht zur Masse, bzw. zur gebildeten Masse wird. Da dies in den Kleinstädten in gewisser Weise heute noch nicht geschehen ist, sehen wir dort das Konzertleben von dem engen Kreise eines Konzertvereins beherrscht, der wie das Liebhaberkonzert alle „Musikliebhaber" erfaßt. Der Unterschied ist jedoch, daß heute die allgemein übliche Form des rezeptiven Musikerlebens von ihm angenommen ist. Der Kleinbürger im Liebhaberkonzert führt dagegen das tätige Musizieren des Familienkreises in diesen Konzerten fort, die also nicht für, sondern mit Liebhabern sind, allerdings mit weitgehender Unterstützung der Berufsmusiker. Die spezifischen Liebhaberinstrumente sind Streichinstrumente und Flöte, auch Oboe und Horn, die am besten eine schöne, ausdrucksvolle Melodie hervorbringen können».

I.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts gründeten die beiden Dortmunder Bürger Preller und Caspar Dietrich Doerth eine „Musika-

lische Anstalt"; damit war der Keim gepflanzt, aus dem sich das Dortmunder Musikleben zu neuer herrlicher Blüte entwickelte[1]). Das „Collegium musicum"[2]), wie sich die Musikfreunde anfangs nannten, bestand eine Zeitlang nur aus vier aktiven Personen[3]), denen sich allmählich dieser und jener Musikliebhaber zugesellte. Die ersten Jahrzehnte nach der Gründung stellen eine Zeit ständigen wenn auch nur langsamen Aufstiegs dar[4]). Die Gründe hierfür liegen in Dortmunds Entwicklung selbst.

Die Stadt war nach ruhmvoller mittelalterlicher Vergangenheit zu völliger Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Um 1750 zählte Dortmund etwa 3000 Einwohner, die vorwiegend von Feldwirtschaft lebten[5]). Daß es unter solchen Umständen äußerst mühsam war, aufbauende und wirklich erfolgreiche Arbeit auf dem Gebiete der Musik zu leisten, ist leicht erklärlich.

Umso erstaunlicher und bewundernswerter ist es aber, daß trotz der ungünstigen Voraussetzungen[6]) jene Männer, die aus privaten Mitteln und unter den primitivsten Verhältnissen das „Concert" gründeten, sich durchsetzten und ein Werk zu schaffen vermochten, das sich noch nach hundert Jahren als existenzfähig erwies.

II.

Während der ersten Jahre nach seiner Gründung kannte das „Concert" noch keine Proben[7]); bei den wöchentlich stattfindenden Zusammenkünften, die einen ausgesprochen geselligen Charakter hatten, spielte das Orchester vom Blatt[8]). Wann eine systematische Probenarbeit begonnen hat, läßt sich nicht mit Genauigkeit feststellen; jedenfalls darf angenommen werden, daß man sehr bald dazu übergegangen ist; denn die Aufführungen von Oratorien und schwierigen Instrumentalwerken, wie sie zur Zeit Prellers[9]) stattfanden, sind ohne Vorbereitung nicht denkbar[10]).

Das erhaltene Protokollbuch[11]) teilt mit, daß im Jahre 1826 zu einem Konzert zwei Proben stattfanden[12]). 1822 legte man vor Beginn der eigentlichen Konzertproben zwei Extraproben ein[13]). Da die Mehrzahl der Spieler am Tage beruflich in Anspruch genommen war, so wurde gewöhnlich in den Abendstunden probiert[14]).

III.

Zunächst konzertierte man im Hause des Gastwirts Kühn, später im Buchholz'schen Hause am Westenhellweg, wo der Gast- und Weinwirt Jucho damals seinen Ausschank hatte. In den 80er Jahren wurde in einem von Jucho angekauften Hause im Rosenthal gespielt; dort befand sich ein ziemlich geräumiger Saal. 1793

siedelte das „Collegium musicum“ für kurze Zeit in das neue städtische Gesellschaftshaus am Markt über; wegen Streitigkeiten mit dem damaligen Bürgermeister kehrte man jedoch bald wieder ins Jucho'sche Haus zurück[15]). 1813 wurde das eben fertiggestellte Casino bezogen[16]). Feldmann behauptet, der Saal habe eine ausgezeichnete Akustik gehabt[17]). Das Lokal wird an anderer Stelle als „geräumig und äußerst zweckmäßig dekoriert“ bezeichnet[18]).

IV.

Hinsichtlich der Programmgestaltung sind wir über die erste Zeit des Dortmunder „Concerts“ wegen der äußerst mäßigen Ueberlieferung nur sehr schlecht unterrichtet. Unter Kantor Preller, dem Vorgänger Günthers[19]), des späteren Musikdirektors, wurden, wie schon angedeutet, die meisten Oratorien von Rolle („Tod Abels“, „Abraham“, „Tod Lazarus“) aufgeführt; die Bevorzugung geistlicher Chorwerke mit Orchesterbegleitung erklärt sich zum Teil als Notmaßnahme, die man wegen des anfänglich noch recht ungeschulten Orchesters trifft. Es ist anzunehmen, daß auch aus diesen Werken oft nur einzelne Teile gespielt worden sind, um allzu großen Schwierigkeiten in der technischen Ausführung aus dem Wege zu gehen[20]). Erst unter Günthers Leitung wagte man sich an größere Werke. Haydn's „Jahreszeiten“ wurden 1819, aber auch nur teilweise gespielt[21]).

Reine Instrumentalkonzerte gab es nicht; stets wirkten Gesangssolisten oder auch der gesamte Chor mit. Die Solisten, darunter auch alle Arten von Instrumentalisten, bestritten einen wesentlichen Teil der Vortragsfolge. Sinfonien, Ouvertüren, Opernarien, Lieder und beliebte virtuose Stücke wechseln in bunter Reihenfolge ab. Es folgen hier zwei für die damalige Zeit charakteristische Vortragsfolgen aus dem Jahre 1819:

Freitag, den 2. Juli, 6 Uhr[22]): Boildieu (Ouvertüre: „Johann von Paris“); Rode (Violinkonzert); Zingarelli (Sopranarie); Winter (Ouvertüre); Flötenkonzert; Nicolini (Sopranarie mit obligater Violine); Variationen für Violoncello.

Freitag, den 24. September, 5 Uhr[23]): Beethoven (Sinfonie); Kreutzer (Violinkonzert); Spohr (Rezitativ und Arie aus der Oper „Faust“); Schulz (Ouvertüre zur Oper „Faust“); Strunz (Polonaise für Horn); Rode (Variationen für Gesang eingerichtet); B. Romberg (Variationen für Violoncello über russische Lieder).“

Die Vertreter der Solopartien werden in den Anzeigen niemals namentlich aufgeführt. Die für die Programmaufstellung herrschenden Grundsätze behielt man bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts bei. Ein Sitzungsbericht des Protokollbuches[24]) vom 11. Oktober 1826 besagt, daß für das Jahr 1827 in jedem Konzert

eine Ouvertüre und Sinfonie gespielt werden sollen, die vom Vorstand bereits im voraus bestimmt sind. Um diese beiden Hauptorchesterwerke gruppieren sich Vorträge des Chores und der Solisten. Die Mehrzahl der überkommenen Vortragsfolgen weist für das einzelne Konzert sechs verschiedene Stücke in folgender Anordnung auf: Zur Einleitung des Abends erklingt eine Sinfonie, im Anschluß daran eine kammermusikalische Komposition, der wiederum eine Gesangsarie folgt. Der zweite Teil beginnt mit einer Ouvertüre; darauf folgt in der Regel ein virtuoses Musikstück für ein Soloinstrument, während der Ausklang jeder Aufführung vokal gehalten ist, oft durch ein Gesangsensemble, meistens aber durch Darbietungen des Chores[25]). Mit der zunehmenden Spieltechnik des Orchesters und wachsenden Leistungsfähigkeit des Chores entstanden auch größere Möglichkeiten bezüglich der Programmgestaltung. Das Orchester wagte sich mit der Zeit an alle schwierigeren Instrumentalsätze Mozarts, Beethovens und Webers; Sänger, Sängerinnen und Chor waren imstande, ganze Opernfinales vorzutragen. Um 1840 erhielten die Konzertprogramme durch die gelegentliche Mitwirkung des Männerchores „Liedertafel" eine neue Note; dies war gewiß nicht dazu angetan, das musikalische Niveau zu heben; das Publikum fand jedoch großen Gefallen an dem Männergesang, welcher in Dortmund im Laufe der nächsten hundert Jahre eine ungeahnte Entwicklung hatte[26]).

V.

Die Frage nach Beginn und Ende der jährlichen Konzertreihe kann auf Grund der vorhandenen Widersprüche nicht ganz eindeutig beantwortet werden, wenigstens nicht für die Existenzdauer des „Liebhaber-Concerts". Eine Notiz aus dem Jahre 1818 lautet: „Sie (die Konzerte) bestehen schon seit langer Zeit, des Winters wöchentlich einmal, und dauern regelmäßig vom ersten Mittwoch im November bis zum Mittwoch vor Ostern. Heute war gerade der Anfang des Winterkonzerts"[27]). Diese Zeilen gehören zu einem längeren Aufsatz, der vom 14. November datiert und über den verflossenen Mittwoch, also den 11. November spricht. Da es sich zum mindesten schon um den zweiten Mittwoch im Monat handelt, ist obige Behauptung, der Beginn der Konzerte sei am ersten Mittwoch im November, nicht ganz zutreffend. Zudem lassen sich zahlreiche andere Belege beibringen, welche beweisen, daß es vor- und nachher oftmals anders war und die Winterkonzerte schon zu Beginn der zweiten Oktoberhälfte anfingen[28]). Mitte März fand gewöhnlich das letzte Winterkonzert statt[29]). Die Durchschnittszahl der jährlichen Veranstaltungen betrug also 25[30]). Bevorzugte Wochentage waren Mittwoch und Samstag[31]). Auch im Sommer saß man nicht müßig. Allerdings wurde dann

nicht mit der gleichen Regelmäßigkeit wie im Winter gespielt. Die Veranstalter stellten sich häufig mit „außergewöhnlichen" Konzerten in den Dienst der Wohltätigkeit[32]). Vom 15. Juli 1815 lautet beispielsweise eine Ankündigung: „Auf Veranlassung des hiesigen edeln Frauenvereins werden am Mittwoch, den 19ten dieses, zum Bessten der für uns verwundeten Vaterlandsvertheidiger aus unserm Kreise, ein öffentliches Konzert geben und es durch die ausgesuchtesten Musikstücke so anziehend zu machen suchen, wie es nur unsere Kräfte erlauben. Das geringste Eintrittsgeld ist auf 24 Stbr. festgesetzt, ohne jedoch der freygegern Wohlthätigkeit im mindesten dadurch Schranken setzen zu wollen; wir hoffen vielmehr, daß diese sich bey dem edeln Zweck und bey den obwaltenden unermeßlich großen Bedürfnissen im schönen Glanze zeigen wird.

Der Anfang des Konzerts wird am gemeldeten Tage Abends 7 Uhr seyn.

Dortmund im July 1815.

Der Vorstand des „Liebhaber-Concerts"[33]).

Der Anfang der einzelnen Veranstaltungen war im Winter gewöhnlich um 6 Uhr, zuweilen auch um 5 Uhr, während im Sommer niemals vor 7 Uhr begonnen wurde[34]). Die Dauer eines Konzertes betrug durchschnittlich 2½ Stunden; der erste Teil, nach welchem eine größere Pause eingelegt wurde, erforderte eine ganze Stunde[35]).

Die Höhe der Eintrittskosten war in den einzelnen Jahren und Jahrzehnten sehr verschieden. Die Preise wurden gewöhnlich nach zwei Gesichtspunkten berechnet; einmal machte man einen Unterschied zwischen Einheimischen und Fremden, zum andern kannte man bereits Winterabonnements, durch deren Bezug sich die Kosten für ein Einzelkonzert bedeutend ermäßigten. Gelegentlich wurde auch die Einrichtung getroffen, daß man den Preis für ein „Paar" festsetzte und auf diese Weise den Damen scheinbar freien Eintritt gewährte. In ähnlicher Weise berechnete man noch 1819 den Abonnementspreis, indem man ihn „für eine männliche und weibliche Person aus gleichem Hause festsetzte". Verschiedene Platzgattungen mit entsprechender Preisabstufung im Rahmen eines einzelnen Konzerts waren noch unbekannt.

Der Besuch des Konzerts war nur Erwachsenen gestattet. Hinsichtlich der Grenze zwischen diesen und den Jugendlichen traf man eine eigenartige Erscheinung, indem alle Personen, die noch nicht konfirmiert waren, der Zutritt zu den Konzerten versagt wurde[36]). Bei solcher Bestimmung erhebt sich sogleich der berechtigte Einwurf: „Wie steht es mit Katholiken und Juden?" Man darf wohl annehmen, daß die überwiegende

Mehrzahl der Concertmitglieder protestantischen Glaubens gewesen ist.

VI.

Der erste musikalische Leiter des „Concerts" war der schon erwähnte Mitbegründer Kantor Preller, seine bedeutendsten Nachfolger Günther, Organist an St. Reinoldi, und der Geiger Schäffer, Sohn eines Dortmunder Bierbrauers; er war als Geiger bei Spohr in Gotha ausgebildet worden[37]).

„Im Jahre 1840 leitete Gustav Jansen, ein gebürtiger Dortmunder, die „Liebhaber-Concert-Gesellschaft". Auf ihn folgten in den nächsten fünf Jahren Clemens Gosebruch, Wilhelm Lübke, der spätere berühmte Kunsthistoriker, (geboren 1826 zu Dortmund), Wilhelm Brassert und zuletzt der Violinspieler Küster"[38]).

VII.

Bei den Musikdarbietungen fehlte es im Publikum oft erheblich an der nötigen Ruhe; in den angrenzenden Räumen, wo gewöhnlich getanzt wurde, pflegte man sich laut und ungestört zu unterhalten[39]). Die Dienerschaft der wohlhabenden Konzertbesucher versammelte sich gewöhnlich lange vor Schluß im Nebenzimmer, um den Herrschaften nach Hause zu leuchten. Dabei machte sie „eine laute Kontramusik, die nicht immer gut zu der eigentlichen Musik passen wollte"[40]).

Unter den Herrschaften jedoch bestanden anfänglich nicht weniger schlechte Sitten. Lange Zeit dauerte es, bis das Rauchen während der Musik gänzlich unterblieb. Die Damen pflegten ihren Strickstrumpf mit in den Saal zu bringen, eine Untugend, die noch 1823 bestand, bis sich die Konzert-Direktion endlich dazu entschloß, auf dem Abonnementszettel den Antrag auf Unterlassen dieser störenden und ablenkenden Beschäftigung zu stellen, eine Verordnung, zu der sich die Frauenwelt nur schwerlich bekennen konnte[41]).

VIII.

Außer wenigen Berufsmusikern wie Kantor Preller und in späteren Jahren Musikdirektor Günther gehörten dem „Concert" nur solche Männer an, die Musik aus Liebhaberei betrieben. Sie stammten fast alle aus wohlhabenden Bürgerkreisen. Caspar Dietrich Doerth (gestorben 1788), einer der Mitbegründer der musikalischen Anstalt, war ein reicher Bäcker und Bierbrauer[42]), Frau Wilhelmine Pottgiesser, die „Zierde des Concerts", Tochter eines Branntwein-Fabrikanten[43]). So vereinigten sich „Bürger, Kaufleute und Beamte, treffliche Sängerinnen aus den Kreisen des höheren Bürgerthums zu tüchtiger Wiedergabe der klassischen Meisterwerke"[44]). Nachdem 1815 Dortmund an Preußen gefallen

und dadurch der Anfang zu einem neuen Aufstiege gegeben war, traten auch zahlreiche, „weniger mit irdischen Glücksgütern gesegnete" Bürger der „Liebhaber-Concert-Gesellschaft" bei[45]). Aber auch die unteren Volksklassen suchte man für die Musik zu interessieren und als Zuhörerschaft zu gewinnen; ihrer mehr volkstümlichen Musik schenkte man erhöhte Beachtung. Die Chorschüler[46]) erhielten für ihre Gesänge vor den Häusern wohlhabender musikliebender Bürger reichliche Geldspenden. Diesem Chor, der sich zunächst nur aus Söhnen unbemittelter Eltern zusammensetzte, traten später viele wohlhabende Bürgersöhne bei[47]), zum Teil auch Söhne, deren Väter Mitglieder des „Concerts" waren; damit beabsichtigte man eine bestmögliche Ueberbrückung der ständischen Gegensätze. Durch dieses bewußte soziale Interesse des „Concerts" kam es schließlich zu einer regen Anteilnahme aller Volkskreise an den öffentlichen musikalischen Geschehnissen.

IX.

Ueber die geldlichen Verhältnisse des „Liebhaber-Concerts" berichtet wiederum Feldmann eingehender. Wenn an einer späteren Stelle dieses Buches bemerkt wird, man dürfe Feldmanns Aussagen in Bezug auf ihre Genauigkeit nicht immer vollen Glauben schenken, so beanspruchen jedoch seine Angaben über Einkommen und Ausgaben des „Concerts" um so mehr für wahr gehalten zu werden, als er nach seinem eigenen Bericht im Jahre 1779 zum Kassenrendanten gewählt wurde und somit genaueste Einsicht in den geschäftlichen Betrieb bekam[48]). Nach seinen Mitteilungen beschränkten sich die Einnahmen der Vereinigung in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens ausschließlich auf das Eintrittsgeld der Konzertbesucher. Dieses betrug eine Reihe von Jahren hindurch 2 Sgr. 6 Pf. und wurde nach 1780 auf 4 Sgr. für jedes Konzert erhöht[49]). Vom gleichen Jahre ab, als bereits der Tanzmeister Verron nach Dortmund gezogen war und hier die Stelle eines unbesoldeten Stadtmusikus' bekleidete, erhielt das „Concert" noch das Gehalt, das bisher an diese Stelle ausbezahlt worden war[50]). Diese glücklichen Zeiten dauerten jedoch nicht lange an, denn 1830 heißt es schon längst wieder Verzichtleisten auf solch' willkommenen Nebenverdienst.

Die Ausgaben übertrafen lange Zeit die Einnahmen, trotz der äußerst geringen Gratifikation, die einigen Mitgliedern im Jahre gewährt wurde[51]). In den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts wuchsen die Geldmittel durch die zunehmende Teilnahme des Publikums. 1830 stand bereits ein besoldeter Concert-Diener zur Verfügung. Die Saalmiete wurde bequem aufgebracht; ein geringes Kapital war erspart worden. Eine Anzahl von Musikalien und Instrumenten gehörte zum Besitz des „Concerts"[52]).

Wie stark der Zuspruch des Publikums war, übermittelt uns ein Briefauszug des Jahres 1819, in dem es heißt: „Leicht mehr als 300 Zuhörer waren in dem Konzert“[53]). Welch' ungeheuren Erfolg kennzeichnet diese Zahl bei einer Gesamteinwohnerschaft von rund 5000 Seelen!

X.

Die einzigen noch vorhandenen Druckwerke, welche über die Reklame des „Liebhaber-Concerts“ Auskunft geben, sind die Jahrgänge der Tagespresse, des „Westfälischen Anzeigers“ und aus späterer Zeit (seit 1828) die des „Dortmunder Wochenblattes“. Außerdem liefert das früher bereits erwähnte Protokollbuch (1826 bis 1845) eine Reihe wichtiger Beiträge zur Geschichte des Reklamewesens innerhalb der Vereinigung. Demnach war es um die öffentlichen Ankündigungen von Aufführungen in den ersten Jahrzehnten sehr schlecht bestellt. Man begnügte sich mit wenigen kurzen Notizen im Jahr, welche den Beginn oder den Schluß des Konzertwinters anzeigten[54]). Da die kritischen Besprechungen zahlenmäßig die Anzeigen bei weitem übertreffen, so ist es wahrscheinlich, — der gute Besuch wird häufig gelobt --, daß man, ohne großen Schaden zu nehmen, gut auf eine häufigere Reklame verzichten konnte. Bei außergewöhnlichen Veranstaltungen, wenn das Programm durchweg solistische Vorträge enthält, ist die Ankündigung weniger wortkarg[55]). Im übrigen finden sich die Hinweise auf die gewöhnlichen Instrumentalkonzerte recht unregelmäßig und willkürlich auf die Presse-Jahrgänge verteilt. Von den wenigen vorhandenen Anzeigen beschränkt sich wiederum die größte Anzahl auf eine Angabe des Konzertbeginns, des Lokals und der Eintrittskosten. Eine Programmangabe fehlt meistens. Erst Ende der 30 er Jahre, als die günstigen Verhältnisse für die Gesellschaft aufhörten, entschloß sie sich dazu, jedem Konzert eine Anzeige mit genauer Angabe der Vortragsfolge in der Zeitung vorauszusenden[56]). Im Oktober 1841 kündete man sogar in der „Elberfelder Zeitung“ den Konzertbeginn an, eine Maßnahme, die niemals vorher getroffen worden war[57]).

In jedem Herbst, einige Wochen vor Anfang der Winterkonzerte, ging der Concert-Diener mit einer Einzeichnungsliste von Haus zu Haus, um Abonnenten zu werben[58]). Dieser Liste wurde für „fremde, durchreisende, ausgezeichnete Künstler, welche hier Konzert geben wollen“, ein besonderes Cirkular beigegeben[59]). Es ist anzunehmen, daß man Jahr für Jahr bei einem festen Stamm von Konzertbesuchern die Liste zur Einzeichnung vorgelegt hat. Dadurch findet die mangelhafte Reklame in öffentlichen Blättern eine ausreichende Erklärung.

XI.

Dortmund war lange Zeit „die erste und fast einzige Stadt der westfälischen Mark, über welche Cäciliens Geist schwebte“[60]). Kritische Berichte über das Dortmunder „Concert“ und dessen Leistungen sind nur in geringer Anzahl veröffentlicht worden. Die Presse übte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch keine regelmäßige Kritik an den musikalischen Aufführungen innerhalb der Stadt. Gelegentlich gaben Durchreisende ihre Eindrücke in kurzen Besprechungen wieder[61]). Stets wird darin von einem „seltenen Grad der Ausbildung“ gesprochen, den die Dilettantenvereinigung bereits erreicht habe. „Reges Streben nach Vervollkommnung“[62]) bei Orchester und Solisten ist eine wiederholte Feststellung. Es bleibt jedoch nicht bei diesen Aeußerungen ganz allgemeiner Art; Instrumentalisten, Sänger und Sängerinnen müssen sich häufig ein strenges Urteil gefallen lassen. So rügt man beispielsweise „die mangelnde Unterordnung der Bläser“[63]), die noch recht unvollkommene Ausführung der Trompeten[64]) oder die Uebertreibungen des Paukenschlägers im Forte[65]). Diesen tadelnden Urteilen stehen wiederum Lobsprüche des Kritikers gegenüber, bei denen sich der Schreiber gelegentlich in seiner Begeisterung einer gänzlich gehobenen Sprache bedient. Folgende Textstelle sei hier als Beispiel wiedergegeben: „Den größten Glanz der Sphäre der reinen und höhern Freuden des irdischen Lebens verbreitete auch hier die menschliche Stimme, der himmlische Gesang einer jungen Dame. Klarheit, Reinheit, Fülle und Kraft der Stimme; Ton, Sicherheit, Richtigkeit und Seele im Vortrag zeugen von einer seltenen Naturgabe und Ausbildung, von einem innigen Gemüte und ununterbrochenen Streben“[66]).

Das Dortmunder „Concert“ erfreute sich in späteren Jahren seines Bestehens auch außerhalb der Stadtmauern weit und breit eines guten Rufes. Freunde aus Hamm, Werl, Schwelm, Arnsberg und Iserlohn besuchten häufig die Dortmunder Veranstaltungen. In einem Zeitungsaufsatz aus dem Jahre 1828 heißt es, „Dortmund besitze seit den ehemaligen republikanischen Zeiten ein Konzert, welches man in manchen volks- und geldreichern Städten vergeblich suchen möchte“[67]). Feldmann[68]) behauptet, das Orchester gelte als das vorzüglichste unter allen zwischen Rhein und Weser. Ein Bericht aus dem Jahre 1841 stellt ähnliche kühne Behauptungen auf: „In Wien und Berlin konnte die Symphonie von L. v. Beethoven, womit sie eröffnet wurden, mit keiner größeren Präcision gegeben werden. Das läßt doch auf ein Orchester schließen, das Musik versteht, und dessen Director es gelernt hat, sie zu behandeln“[69]).

Wilhelm Lübke[70])(geb. 1826 in Dortmund) schreibt noch 1891 über das Dortmund im Anfang des vorigen Jahrhunderts, es sei, „damals berühmt wegen seiner gediegenen Concerte" gewesen.

XII.

Mit der Geschichte des „Concerts" in Dortmund ist eine Reihe von Namen unlösbar verbunden, Namen von Instrumentalisten, Sängern und Sängerinnen, auf deren künstlerische Qualitäten Jahrzehnte hindurch der gute Ruf der „Concert-Gesellschaft", der Ruf Dortmunds als Musikstadt in Westfalen und Rheinland sich gründete. Feldmann hat vielen von ihnen ein schriftliches Denkmal gesetzt[71]), und manche Pressenotiz aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hat ihre Kunst verherrlicht.

Eines Mannes, der ein Lebensalter hindurch seine ganze Arbeit in den Dienst des „Concerts" gestellt hat, sei hier ausführlicher gedacht. Es ist Musikdirektor Günther. Er wurde 1797 als Organist nach St. Reinoldi in Dortmund berufen, nachdem er an der Thomasschule in Leipzig durch Hiller in der Musik ausgebildet worden war und bereits einige Jahre als Musiklehrer und Schreiber bei dem damaligen Landrat von Senft-Pilsach auf dessen Landgute zu Reck in einer nicht sehr günstigen Lage verlebt hatte. Ihn wählte das „Concert" zum Musikdirektor. Günthers Verdienste sind neben der gründlichen Erziehung, die er dem Orchester hat angedeihen lassen, die Ausbildung von Sängern und Sängerinnen und die Heranbildung eines Chores, der zur Aufführung größerer Oratorien und Vokalwerke geeignet war. Ihm, der selbst einen guten Baß sang, verdankte man manche treffliche Gesangssolistin ihre Ausbildung[72]). 1805 verfügte das „Concert" über einen „gut eingeübten Chor von ungefähr 30 Sängerinnen und Sängern", das Werk „unseres geschickten, talentvollen Herrn Günther"[73]). Die Lehrpläne der „Höheren Bürgerschule" und der „Dortmundischen Töchterschule" enthalten ebenfalls seinen Namen[74]). 1820 heißt es in einem Bericht über das Musikleben Dortmunds: „Der treffliche Günther hat sich dort ein unvergängliches Verdienst gestiftet und solange des Gesanges Wogen dort rauschen, wird man seiner gedenken"[75]). Günther hatte noch bis 1836 die Leitung der Vokalpartien inne; in diesem Jahre jedoch lehnte er wegen Augenschwäche deren Uebernahme ab[76]); damit scheint er, nachdem er vier Jahrzehnte in Dortmund gewirkt, endgültig von der „Liebhaber-Concert-Gesellschaft" Abschied genommen zu haben.

XIII.

Mitglieder des Dortmunder Orchesters bestätigten durch gelegentliches Mitspielen bei Konzerten westfälischer und rheinischer

Nachbarstädte ihren in der Vaterstadt erworbenen guten Ruf. In Iserlohn fand 1822 ein Konzert des dortigen Musikvereins unter Mitwirkung Arnsberger und Dortmunder Künstler statt, über das die Kritik schreibt: „Madame Pottgiesser aus Dortmund erfreuete uns durch ihren gefühl- und ausdrucksvollen Gesang einiger Arien. Ein jeder bewunderte das Gefällige und Fließende ihres Gesanges, sowie ihre Anspruchslosigkeit. Die Hrn. Kuithan und Schäfer aus Dortmund gaben ein Doppelconcert für Violin und Violoncell von den Gebr. Bohrer, die Variationen, welchem nichts zu wünschen übrig blieb“[77]).

Selbst außerhalb Westfalens, in Köln und Düsseldorf, mochte man bei größeren Veranstaltungen, wie die „Rheinischen Musikfeste“ sie darstellen, die Dortmunder nur ungern entbehren. „Mit Bedauern vermißt der vaterländische Kunstfreund das musikalische Dortmund“[78]) unter den Städten, deren Bewohner teilweise beim Rheinischen Musikfest 1820 in Düsseldorf mitwirken. „Die Musikfreunde Dortmunds“, so heißt es in vorwurfsvollem Tone, „können sich doch nicht verhehlen, daß Sinfonien von Beethoven etc., und Gesangsstücke wie die oben angeführten, nur erst durch die Fülle von Instrumenten und Sängern ihre ganze Schönheit gewinnen, und man sollte glauben, daß ein jeder derselben wohl soviel für die Kunst übrig hätte, um einige Tage, und die wenigen Kosten, bei freier Wohnung und Zehrung, für diesen Zweck und einen solchen Genuß aufzuopfern. Ob das Gerücht wahr ist, daß, als in diesem Jahr ein Dortmunder Musikfreund (also nicht einmal ein Musikus ex professio) vom Musikverein nach Düsseldorf eingeladen wurde, derselbe außer Wohnung und Zehrung noch eine so bedeutende Summe gefordert habe, daß es der Direktion bei den ungeheuren Ausgaben unmöglich gewesen, solche zu bewilligen, muß Einsender dahingestellt lassen. Wer sich den Eingeweihten der Kunst beizählen will, dem darf allerdings Geld nicht das Höchste seyn“.

XIV.

Die Jahre nach 1837 standen im Zeichen langsamen Verfalls. Die Generation, welcher noch die „Gründer und ersten Mitglieder des „Collegium musicum“ angehört hatten, war alt geworden; viele der früheren Spieler waren bereits gestorben, und mit ihnen war der Idealismus, der das ganze Werk erst ermöglicht hatte, dahingesunken. Zeitweilig mußten bezahlte Spieler eingestellt werden, damit man überhaupt die Veranstaltungen weiterführen konnte[79]). Wie wenig Vertrauen noch der Vorstand den Mitgliedern entgegenbrachte, auf welch' unsicheren Füßen das ganze Unternehmen stand, davon zeugt ein im Jahre 1840 gefaßter Entschluß, an sämtliche Orchestermitglieder ein Circulair zu erlassen,

um ihre Teilnahme an den Winterkonzerten zuzusichern[80]). Schon 1837 wurden die Verhältnisse so ungünstig, daß man sich bis Mitte Oktober noch nicht darüber schlüssig war, ob neue Winterkonzerte stattfinden sollten. Die endgültige Entscheidung am 18. Oktober lautete auf nur 10 Winterkonzerte; die Abonnementsbedingungen wurden abgeändert, Kinder mit 12 Jahren bereits zugelassen[81]). So glaubte man, alle wesentlichen Schwierigkeiten überwunden zu haben, und hoffte, daß die Besucherzahl sich vergrößern würde. Im Jahre 1838 wurde es jedoch nicht besser.

1839 legte die Casino-Direktion dem „Concert" einen Entwurf zur Einladung des Publikums zu musikalischen Abendunterhaltungen vor, mit dem Wunsche, daß die Concert-Direktion diese mitvollziehen möchte. Aus mancherlei Gründen lehnte die Mehrzahl der Mitglieder einer Versammlung vom 4. 11. 1839 die Mitvollziehung der Subscriptions-Einladung ab, wobei aber den Musikern durch Ueberlassung der Orchesterinstrumente und Musikalien zur Erreichung des guten Zwecks Vorschub geleistet werden sollte[82]).

Eine Notiz vom 16. 11. gleichen Jahres lautet: „Da es dem löblichen Concertverein hierselbst großer nicht zu hebender Schwierigkeiten halber, nicht möglich ist, in diesem Winter die üblichen Concerte zu Stande zu bringen, so sollen einstweilen, als Fortsetzung der Concerte, 10 musikalische Abendunterhaltungen, in Form der früheren Concerte, veranstaltet werden, wozu wie früher auch den Nichtmitgliedern des Casinos der Zutritt gestattet ist. Die ersten Abendunterhaltungen werden am Mittwoch, den 20. November, Mi. d. 4., Mi. d. 18. 12. stattfinden.

Die Casino-Direktion"[83]).

1840/41 wurden noch einmal 20 Winterkonzerte zum früheren Abonnementspreis unter dem neuen Musikdirektor Gosebruch gegeben[84]). Nach den Berichten der nächsten vier Jahre zu rechnen, war scheinbar noch einmal ein Aufstieg zu verzeichnen[85]).

Im Winter 1844/45 wurde jedoch offenbar nur zweimal gespielt, zuerst Ende Februar, während das Konzert am 13. März bereits als letztes Winterkonzert bezeichnet wird. Ueber das erste Konzert berichtet ein Aufsatz mit nicht ganz echt anmutender Begeisterung: „Sämtliche Mitglieder desselben lieferten an jenem Abend den glänzenden Beweis, daß unsere musikalischen Kräfte mit Einheit und gutem Willen noch immer Etwas leisten können; sie besiegten das Vorurtheil, daß unter den jetzigen Umständen überhaupt kein Concert mehr aufgeführt werden könne"[86]).

Es kam aber anders; das oben erwähnte Konzert vom 13. März war zugleich das letzte der „Concert-Gesellschaft"[87]). Noch im gleichen Jahre löste sie sich auf und überwies ihr Vermögen, ihre Instrumente, Musikalien und Utensilien dem neu gegründeten „Musikverein" als Eigentum. Die derzeitigen Mitglieder einschließ-

lich der Veteranen wurden Ehrenmitglieder des „Musikvereins"; „erstere sind auch zu dem sich bildenden neuen Vorstande wählbar"[88]).

b) Musikleben außerhalb des „Concerts".

I.

Besuche auswärtiger Musiker in Dortmund in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lassen sich in großer Anzahl nachweisen. Die Verpflichtung dieser Künstler wurde in den meisten Fällen vom „Concert" veranlaßt. Feldmanns Behauptung: „Von fremden Tonkünstlern kommen nur wenige nach Dortmund. Die Großen finden hier ihre Rechnung nicht, die mittleren werden nicht zugelassen"[1]), kann sich nur auf die ersten Jahrzehnte des Bestehens der „Concert-Gesellschaft" beziehen, da der „Westfälische Anzeiger"[2]) seit seiner Gründung (1798) durch mannigfache Ankündigungen fremder Künstler und Besprechungen ihrer Leistungen durchaus das Gegenteil beweist. Zudem entbehren Feldmanns Angaben oftmals der Genauigkeit; hofft er doch „auf billige Nachsicht für manche Fehler in der Zeitrechnung", da er „alles seit den vielen Jahren aus seinem Gedächtniß nehmen mußte"[3]).

Instrumentalisten, Sänger und Sängerinnen aus dem In- und Ausland verweilten zu Konzertzwecken in Dortmund. 1797/98 beehrte die Künstlerfamilie Romberg die Stadt durch ihren Besuch; besonders Andreas Romberg und Sohn werden als vortreffliche Geiger erwähnt[4]). Der Hornist Gugel aus Petersburg spielte wiederholt hier, in späteren Jahren gemeinschaftlich mit seinem Sohn, der ebenfalls das Horn blies[5]). Den Geiger Kiesewetter, der beim Grafen von Bentheim-Steinfurt angestellt war, verpflichtete das „Concert" im Jahre 1800 zur Leitung von 12 Veranstaltungen gegen ein Gehalt von 80 Kronenthalern; an jedem dieser Abende hatte der Künstler noch „etwas obligat zu spielen"[6]).

Der bedeutendste Musiker, den Dortmund jemals beherbergte, ist zweifellos Franz Liszt, über dessen Erscheinung und Spiel Wilhelm Lübke[7]) am ausführlichsten berichtet: „Einen der tiefsten künstlerischen Eindrücke sollte mir das Jahr 1843 bringen. Man feierte das dreihundertjährige Jubiläum des Gymnasiums, und da man damals noch nicht so massenhaft und so leicht wie heute solche Erinnerungsfeiern beging, so nahm man die Sache sehr wichtig. In das Programm wurde namentlich ein großes Concert aufgenommen, und die Väter der Stadt kamen auf die glänzende Idee, Franz Liszt, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand, um seine Mitwirkung zu ersuchen. Der große Virtuose lebte zu jener Zeit auf der so köstlich zwischen Drachenfels und Rolands-

eck gelegenen Insel Nonnenwerth, wo er freilich eine nichts weniger als klösterliche Existenz führte. Es war damals nicht so leicht, vom Rheine bis zu uns zu gelangen, denn die Köln-Mindener Eisenbahn war noch nicht erfunden, und man mußte die ganze Strecke im Wagen zurücklegen. Außerdem hatte Liszt sicher nie den Namen des unbekannten Nestes nennen hören, welches mit so naivem Zutrauen ihn zu einer Gastrolle aufforderte. Aber gerade dies muß ihn gewonnen haben und ihm als Kuriosität erschienen sein: genug, er sagte zu. Welche Menschenströme aus der ganzen Provinz sich nun nach meiner kleinen Vaterstadt ergossen, kann man sich vorstellen. Am Tage des Concerts waren die Räume des Casinos vollgepfropft; im Saale konnte der bekannte „Apfel" nicht zur Erde; noch auf dem Flur und im Treppenhause drängte sich die aufgeregte Menge. Ich war als einer der Ordner in meinem schwarzen Sammtrock und Barett mit der breiten Schärpe in den Dortmunder Farben als Wachtposten an der Hinterpforte aufgestellt, die den Eingang ins Nebenzimmer bildete; so hatte ich den Vorzug, den Gefeierten in der Nähe sehen und salutieren zu dürfen. Auch hier drängte sich die Menge der Einlaßbegehrenden, und eben war ein Vater der Stadt mit großer Wichtigkeit bemüht, den Platz frei zu machen, als Liszt erschien. Kaum hatte er die Sachlage erkannt, als er mit der ihm eigenen Liebenswürdigkeit, die Thür weit aufreißend, ausrief: „Nur herein, meine Damen und Herren", und nun flutheten die Wogen hinein und überschwemmten, von hier aus in den Saal vordringend, das ganze Podium bis hart an den Flügel heran, so daß kaum der nöthige Raum für Liszt übrig blieb. — Sein Spiel aber, dämonisch hinreißend wie die ganze Persönlichkeit, war mir damals wie eine Offenbarung des Höchsten".

Solch' festlichen Empfängen stehen andere Gastkonzerte gegenüber, welche weniger glanzvoll verliefen und dem Dortmunder „Concert" noch lange einen bitteren Nachgeschmack bereiteten. Wie schonungslos ein Gast behandelt wurde, dessen Spiel nicht dem künstlerischen Ruf der Dortmunder zu entsprechen schien, zeigt ein „Rüge und Warnung" betitelter Bericht aus dem Jahre 1799, in dem es heißt: „Ein gewisser Schnoor, der aus Lübeck gebürtig und in Duisburg angestellt zu seyn vorgibt, reise als Klavierspieler und Sänger, mit dem sich zugeeigneten Prädikat Virtuose, auf seine Kunst, die sich unglücklicher Weise für ihn und sein Publikum nicht weiter erstreckt. Er ist nemlich ein sehr mittelmäßiger Klavierspieler und ein sehr mittelmäßiger Sänger. Als Komponist dürfte Herr Schnoor das seyn, was der Marktschreier unter den Aerzten ist. Wir werden jedem, der es verlangt, davon den Beweiß führen; hier wäre es zu weit-läuftig und am unrechten Orte. Er rühmt sich ein Schüler Naumanns zu seyn. Wir können diesem Vorgeben keinen Glauben beimessen, wenigstens legte Herr Nau-

mann in diesem Falle keine Ehre mit seinem Schüler ein, wie doch gewiß zu erwarten wäre. Seine Unverschämtheit auf das hiesige Konzert zu schimpfen, und zu schmähen, hat wohl keinen anderen Grund, als den einer sehr magern Einnahme und eines vielleicht zweideutigen Beyfallklatschens in seinem hier unter dem 24sten April gegebenen Concert. Er hatte sehr wenige Zuhörer und kaum den vierten Teil der Musik-Liebhaber in seinem Akkompagnement; eine vorher gegangene Probe und sein prahlendes anmaßendes Betragen, verbunden mit einer ekeln Zudringlichkeit bewirkte dieses.

Herr Schnoor trug auch kein Bedenken, viele allgemein anerkannte brave Spieler und große Componisten auf eine oft verächtliche Art zu bekriteln, bei welcher Gelegenheit er sich jedesmal die ausgesuchtesten unbescheidensten Elogen machte. Alles dieses berechtigt uns, vor diesem seynwollenden Virtuosen jedes Publicum zu warnen, was nicht Lust hat, sich um sein Geld prellen zu lassen.

Dortmund, den 26. April 1799.

Die Konzertgesellschaft[8])."

II.

Um die Jahrhundertwerde macht sich in Westfalen ein starkes Interesse an der Erfindung und Verbesserung von Instrumenten bemerkbar. Daß Dortmund als Musikstadt von Ruf regen geistigen Anteil nimmt an den ständigen Fortschritten, die man bezüglich des Instrumentenbaues macht, ist eigentlich nicht weiter verwunderlich; und doch ist man erstaunt über das Ausmaß, in dem sich diese Interessiertheit kundtut. Seitenlange Presseberichte über Vorführungen verschiedenartiger Klangkörper sind in dieser Zeit keine Seltenheit. Die Mundharmonika, die Maultrommel, das Bassethorn, die Chalybsonance und das Melodium sind Instrumente, deren Bekanntwerden und Verbreitung durch solche Veranstaltungen beabsichtigt ist[9]). Namentlich finden die beiden letztgenannten Tonwerkzeuge und ihr Erfinder Dietz aus Emmerich wiederholt Erwähnung. Worum es sich handelt, zeigt folgender ausführlicher Bericht: „Zweymal hatten wir das Vergnügen, die beyden von Herrn Dietz zu Emmerich neu erfundenen musikalischen Instrumente zu hören, die Chalybsonance und das Melodium. Beyde ziehen mit Recht die Aufmerksamkeit jedes Musikfreundes auf sich. Jene ist eine Art von Harmonica; ihre Töne so sanft und schmelzend, daß sie das Gefühl hinreißt. Schon seit zehn Jahren hat der Künstler an der Idee gearbeitet. Die Form ist einem Schreibtische ähnlich, welcher hinten eine erhöhte Tabulatur hat. Der Tonkasten steht frey auf vier Füßen. Die innere Arbeit ist von Stahl, die Tasten sind von Holz mit Glasstreifen überlegt. Sie hat 3½ Oktave,

künftig wird aber Herr Dietz sie auf 4½ Oktaven einrichten. Vorzüge dieses Instruments vor der gewöhnlichen Harmonica sind, daß es leichter und mit mehrerer Fertigkeit gespielt, und daß mehr Deutlichkeit der Töne hervorgebracht werden kann.

Wichtiger für die Musik ist vielleicht die Erfindung des Melodiums. Dasselbe wird vermittelst seiner Claviatur wie ein Clavier gespielt. Es hat die äußere Form eines Schreibpults; eine stählerne Walze, welche unten getreten wird, setzt es in Bewegung. Die innere Structur ist von Metall, und durch Fibration werden die hinreißenden Töne dieses Instruments hervorgebracht. Diese Fibration ist so stark, daß sie auf eine ziemlich weite Entfernung im Zimmer, vornehmlich im Baß, auf die Nerven der Zuhörer ihre zitternde Bewegung fortpflanzt. Der Wirkung nach hat es große Aehnlichkeit mit dem von Chladin vor kurzem erfundenen Chlaricy-Zylinder. Sein Ton ist anhaltend, wodurch das Melodium vor einer großen Unvollkommenheit des Claviers sich auszeichnet, und hat etwas unbeschreiblich Eigenes, so daß man bald Flöten, bald Clarinetten, das Fagot und fast alle Instrumente in der Entfernung zu hören glaubt. Dabei hat es den Vorzug, daß der Ton von seinem sanften Piano, durch verstärkten Druck zu einer beträchtlichen Stärke erhoben werden kann, und daß es sich nicht verstimmet. Alle diese Vorzüge des Instruments machen es wahrscheinlich, daß dasselbe künftig das Clavier häufig verdrängen wird. Uebrigens ist es im Spielen ganz dem Clavier gleich, nur daß sich die Fibration jetzt noch den Fingern etwas mittheilt, eine Unvollkommenheit, welche der Künstler künftig ganz zu heben verspricht. Auch wird er es künftig zu 5½ Oktaven einrichten“[10]).

1805 machte ein gewisser Bezold aus Gotha die Dortmunder mit dem Melodium, das nun mit mancherlei Verbesserungen versehen war, bekannt[11]).

In diesem Zusammenhang sei noch erwähnt, daß schon zu jener Zeit Besuche auswärtiger Künstler in Dortmund stattfanden, deren Bedeutung mehr als experimentell denn als musikalisch zu bezeichnen ist. So stellte sich z. B. 1801 ein Sänger den Dortmundern vor, welcher „mit dem Munde, ohne Beyhilfe der Instrumente die Thöne der Flöte ‚des Fagots, der Haubois, des Klarinets, Waldhorns, der Trompete und der Pauke nachahmet“[12]).

III.

Mit der ständig sich ausbreitenden Musikkultur gewinnt auch das Problem der musikalischen Erziehung mehr und mehr an Bedeutung. Wie man in den Schulen unter den wissenschaftlichen Fächern der Musik allmählich mehr Geltung verschafft, so sucht man auch von privater Seite den öffentlichen Maßnahmen zu entsprechen. Wo auch nur ein Hauslehrer gesucht wird, immer

wird von ihm gefordert ,daß er neben wissenschaftlichem Unterricht auch solchen in der Handhabung irgendeines Instrumentes, meistens des Klaviers oder auch der Flöte, zu erteilen imstande ist. Die Mehrzahl der Gesuche um eine Hauslehrerstelle gehen von Schulmeistern oder werdenden Theologen aus. Größere Zeitungsaufsätze über das Spielen auf einem Musikinstrument, über Erzielung eines guten Tones auf der Flöte, Hinweise auf die geeignete Literatur für Lernende und Lehrende in der Musik sind keine Seltenheit[13]).

Nach welchen Gesichtspunkten man über einen Musiklehrer urteilt, was man von ihm als Erzieher fordert und welche Wirkung auf das öffentliche Leben man sich von seinem Unterricht verspricht, das deutet eine Kritik über ein Schülerkonzert in Dortmund an: „Den 24sten dieses hatten wir das Vergnügen, ein vollständiges Concert von lauter hiesigen jungen Bürgersöhnen, meist Schüler des Herrn Duvez zu hören. Die edle Anspruchslosigkeit dieses durch seinen zweckmäßigen Unterricht sowohl im Französischen als in der Musik um das hiesige Publikum gleichverdienten Lehrers erwarb demselben bey dieser Gelegenheit eben so aufrichtigen Beyfall, als der bewiesene gute Anstand und die Geschicklichkeit seiner Schüler. Das hiesige musikliebende Publicum sieht bey solchen Aussichten mit Recht einer frohen Zukunft entgegen“[14]).

Daß ein privater Hauslehrer auch Unterricht in der Musik erteilt, ist selbstverständlich; ist der Bewerber um eine solche Stelle dazu nicht imstande, so pflegt er dies besonders zu bemerken. Dortmund muß für die Privatlehrer lange Jahre hindurch ein günstiges Arbeitsfeld gewesen sein. Der häufige Zuzug von Fremden, die sich ausschließlich dem Berufe eines privaten Sprach- und Musiklehrers widmen, gibt zu dieser Annahme starke Berechtigung[15]).

IV.

Der Leser des „Westfälischen Anzeigers“ war ständig über die Neuerscheinungen von Musikalien und musikalischen Lehrbüchern unterrichtet[16]). Peters in Leipzig, besonders aber Breitkopf und Härtel, offerierten in regelmäßigen Zeitabständen Vokal- und Instrumentalmusik. Größere Musikalienhandlungen gab es in Dortmund nicht; Wundermann[17]) und Blothe & Co.[18]) waren Unternehmen kleineren Formates; dagegen hatten Schulz & Wundermann[19]) (Hamm und Münster) und die 7000 Nummern umfassende Leihanstalt Karl Gläsers in Barmen[20]) jahrzehntelang Ruf in ganz Westfalen und Rheinland.

Auffallend groß ist die Zahl der damals angebotenen musikalischen Lehrbücher. „Anweisungen“ zum Spiel aller Arten von Instrumenten wurden geschrieben; dabei standen Lehrbücher zur

Erlernung des Singens und geeignete Literatur für Klavierspieler am häufigsten zur Diskussion[21]). Kompositionen von Pleyel, Metzger, Clementi, Türk u. a. wurden als empfehlenswerte Klavierstücke für Lernende angeboten[22]).

V.

Die zunehmende Bedeutung des Klaviers als Haus- und Konzertinstrument in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts tat sich auch innerhalb der Grenzen Westfalens kund[23]). Klavierhandel und Klavierbau nahmen einen ungeahnten Aufschwung. Die Firma Ibach in Barmen[24]) stand bereits zu jener Zeit an der Spitze aller westdeutschen Klavierbauer[25]). Man preist jedoch ausländische Erzeugnisse vor allen deutschen. London, Paris und Wien sind die Heimat der meisten damals in Deutschland gebräuchlichen Klaviere. In Rheinland und Westfalen gab man den Wiener Instrumenten wegen ihres Tones und ihrer Dauerhaftigkeit den Vorzug vor den anderen[26]).

VI.

Die Jahrgänge des „Westfälischen Anzeigers" enthalten eine Reihe verstreuter Aufsätze, aus denen die innere Einstellung der damaligen Generation zur Musik erkennbar wird; diese allgemeine hohe Auffassung von der tönenden Kunst herrschte auch in Dortmund und fand ihren wahrsten Ausdruck in der von reinstem Idealismus gespeisten lebendigen Tätigkeit des Dortmunder „Concerts" und seiner Mitglieder.

Die Musik wird allen anderen Künsten als gleichberechtigt zur Seite gestellt. Hinsichtlich ihrer Möglichkeit, Gefühle zum Ausdruck zu bringen, nimmt sie sogar eine bevorzugte Stelle ein; denn „da, wo alle Bilder erbleichen, wo alle Worte verstummen, wo nur das Seufzen des tiefbewegten Herzens spricht, und der andächtige Blick sich zum Himmel richtet: da ist die Musik die einzige Deuterin unserer Gefühle, sie erhebt uns zum Himmel, ja, sie gibt uns einen Vorgeschmack der himmlischen Seligkeit, wie man sich denn auch die Harmonie der himmlischen Sphären, das Leben der Frommen im Himmel, unter keinem andern als dem von der Musik entlehnten Bilde vorstellen kann. — Sie ist außer der Dichtung, die einzige Kunst unserer Zeit, wofür wir noch Empfänglichkeit und Geschick haben, da die Malerei und Bildnerei beinahe ganz untergegangen sind"[27]). Alle diese Vorzüge anderen Künsten gegenüber verschaffen ihr als „weiblichen Kunst", „je weiblicher das Jahrhundert wird", einen umso stärkeren Resonanzboden[28]).

Die erziehlichen Kräfte, welche in der Musik schlummern, sind wiederholt das Thema umfangreicher Aufsätze, aus denen immer wieder der feste Glaube an die Wirkung der Musik auf die Sittlichkeit und geistige Bildung zu uns spricht. Aus dieser engen Verbundenheit von Musikkultur mit der allgemeinen Erziehungsfrage erklärt sich der Ernst und Eifer, mit dem Musik getrieben wird[29]). Eine Notiz aus dem Jahre 1810 hebt auch die praktischen Vorteile der musikalischen Bildung hervor, ihre „freundschaftsbildende" Macht, die Möglichkeit, „sich durch sie bekannt und beliebt zu machen"[30]). Diese Lobsprüche und Wertschätzungen beziehen sich nicht nur auf die Kunstmusik, sondern auch auf die Musik der „Musikanten, Orgeldreher und Fiedler", denen der Staat mehr Unterstützung als bisher zukommen lassen soll, da sie „„den ersten Sanitäts- und Bildungsanstalten zur Seite zu setzen sind"[31]).

VII.

Nach Komponisten größeren Formates sucht der Historiker zu allen Zeiten in Westfalen und damit auch in Dortmund vergebens; der einzig bedeutende Name in der Musikgeschichte des Landes der Roten Erde ist Daniel Friedrich Eduard Wilsing[32]). Wilsing ist weder in Dortmund geboren noch hat er dort als Musiker gewirkt, wenigstens ist von alledem nichts bekannt. Und doch verdient er im Rahmen dieser Arbeit berücksichtigt zu werden. Als Sohn eines Pfarrers in Hörde bei Dortmund wohnhaft, besuchte er eine Zeitlang das Dortmunder Gymnasium. Beziehungen der Familie Wilsing zu Dortmund bestanden auch insofern, als der Vater des späteren Komponisten vor seiner Pfarrertätigkeit in Hörde in gleicher Eigenschaft in Dortmund gewirkt hatte. Da die „Liebhaber-Concert-Gesellschaft" damals gerade in Blüte stand und weithin in Westfalen bekannt war, so darf man mit Sicherheit annehmen, daß auch Wilsing als musikbegabter und -interessierter Jüngling häufiger das „Concert" besucht hat und daß ihm dort die wesentliche und nachhaltigste musikalische Anregung gegeben ist.

Wilsings kompositorisches Gesamtwerk umfaßt neben zahlreichen Liedern, Klaviersonaten und Kammermusikwerken seine beiden Hauptschöpfungen, den Psalm „De profundis" und das Oratorium „Jesus Christus".

Wilsing wurde bereits zu seinen Lebzeiten durch Robert Schumann lobend beurteilt; dieser schreibt in einem Aufsatz „Neue Bahnen" in seiner Zeitschrift (Oktober 1853) über ihn: „Manche neue bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, deren Produktionen mehr

einem engeren Kreis bekannt sind"; später heißt es in einer Anmerkung, welche mit obiger Textstelle in Zusammenhang steht, „des tiefsinnigen, großer Kunst beflissenen, geistlichen Tonsetzers C. F. Wilsing nicht zu vergessen". Schumann hat sich noch an mehreren Stellen seiner „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker" über Wilsings Werke eingehend und in den meisten Fällen vorteilhaft geäußert. Hugo Riemann erwähnt in seinem Musiklexikon den westfälischen Musiker ebenfalls. Das Quellenlexikon von Eitner nennt ihn nicht.

Im Winter 1840/41 brachte das Dortmunder „Concert" eine Sinfonie Wilsings zum Vortrag[33]).

FÜNFTER ABSCHNITT.

Das Musikleben Dortmunds von 1845 bis zum Ausgange des Jahrhunderts.

A. Instrumentalmusik.

I.

1846, im Jahre der Gründung einer Kapelle durch den Geiger August Löpke, begann die Instrumentalmusik neu aufzublühen. Die junge Spielvereinigung, welcher manche gute Musiker angehört haben sollen, nannte sich nach ihrem Begründer „Löpke'sche Gesellschaft". Löpke selbst trat sehr bald wieder von seinem Posten als Dirigent zurück, während das Orchester weiterbestand[1]). Bis 1852, dem Jahre, in dem der Geiger und Cellist Franz Giesenkirchen[2]) die Leitung des Orchesters übernahm, sind nach dem Begründer noch mehrere Dirigenten in der „Löpke'schen Gesellschaft" tätig gewesen.

II.

Am zweiten Ostertag 1852 stellte sich Franz Giesenkirchen als neuer Leiter der 15 Personen starken Kapelle den Dortmundern vor, offenbar mit großem Erfolg, denn noch im gleichen Monat veranstaltete er ein „Großes Konzert" und bald darauf eine „Große musikalische Abendveranstaltung"[3]). Am 21. März gleichen Jahres fand das erste von sechs in Aussicht genommenen Abonnementskonzerten statt. Die recht günstige Besprechung der zweiten dieser Veranstaltungen lautet[4]): „Am vergangenen Donnerstag wohnten wir dem Konzerte bei, welches die Gesellschaft Löpke unter Direktion des Herrn Giesenkirchen im Kühn'schen Saale gab. Den Kern desselben bildeten mehrere von der ganzen Gesellschaft vorgetragene Musikstücke, unter denen die Tell-Ouvertüre von Rossini den meisten Beifall erntete. In der Tat wurden sämtliche Piecen, besonders diese schöne Ouvertüre, mit großer Präcision und Tüchtigkeit durchgeführt und legten ein ehrendes Zeugnis von dem Eifer und der Disziplin der kleinen Kapelle ab. Zugleich waren die Instrumente so glücklich besetzt, daß der Efekt einer mindestens doppelt starken Kapelle erreicht wurde. Bei so regem Streben wird diese Gesellschaft,

unterstützt von der Teilnahme des gebildeten Publikums, die wir ihr von Herzen wünschen, bald noch schönere Früchte bringen und den alten, etwas verblichenen Musikruhm Dortmunds glücklich wieder zu neuem Leben auffrischen — — —".

Obgleich Franz Giesenkirchen sich von Anfang an mit großem Eifer seiner Aufgabe widmete, gelang es ihm doch nicht, die später nach ihm als „Giesenkirchen'sche Kapelle" benannte Musikerschar[5]) wahrhaft künstlerischen Zielen entgegenzuführen. Bei aller Originalität seiner Persönlichkeit, bei aller Ursprünglichkeit seines Musikantentums verdankte er seinen Haupterfolg dem Beifall der breiten Masse, die ihn unzählige Male bei Kirmessen, Schützenfesten und anderen volkstümlichen Veranstaltungen umjubelte. Als er in Dortmund die Leitung der kleinen Kapelle übernahm, waren die Verhältnisse noch nicht so günstig, daß die Musiker ausschließlich hier hätten ihr Brot finden können. Sie waren daher gezwungen, in den Städten der Umgegend bei allen möglichen Gelegenheiten aufzuspielen[6]). Später, als die Stadt einen Riesenaufschwung nahm, fehlte wiederum bei der Bürgerschaft der rechte Sinn für ernste Kunst. Das Verhältnis zur Musik hatte sich gegenüber den Zeiten des „Liebhaber-Concerts" grundlegend gewandelt. Man neigte dazu, sie nur noch als angenehme Beigabe und Unterhaltung zu geselligen und gesellschaftlichen Zusammenkünften zu bewerten.

1875 wandte sich Giesenkirchen auch in eigenen Konzerten der symphonischen Musik zu, allerdings ohne jede Regelmäßigkeit der Veranstaltung. Das Programm des ersten dieser neu eingerichteten Konzerte weist wiederum eine Reihe der von ihm sehr geschätzten Stücke virtuosen Charakters auf, bei denen dröhnende Klanggeffekte und eitle Dirigentenmanieren recht gut zu verwerten sind. Die damalige Kritik scheint, da sie Geschmacklosigkeit in der Zusammenstellung der Vortragsstücke stets unerwähnt läßt, vergessen zu haben, worin ihre Aufgabe besteht. Der Bericht über das erwähnte Konzert lautet[7]): „Am vergangenen Freitag fand hier im großen Saale die Eröffnung der Giesenkirchen'schen Symphoniekonzerte statt. Es hatte sich ein sehr gewähltes und zahlreich vertretenes Publikum eingefunden. Das Konzert begann mit der majestätischen Jubel-Ouvertüre von C. M. von Weber, welche trotz der Schwierigkeiten, die sie bietet, so vortrefflich vorgetragen wurde, wie wir selbige selbst bei größeren Musikfesten nicht exakter gehört haben, und machte dieses erste Stück des Konzerts auf das Publikum gleich einen so tiefgreifenden Eindruck, daß ein allgemeiner langer Applaus erfolgte. Die zweite Nummmer, das Konzert für Pianoforte von Mendelssohn (G-moll), wurde von Herrn Musikdirektor Kleemann mit seltener Vituosität vorgetragen. Das Publikum zollte daher diesem Künstler stürmischen Beifall. Die Loreley-Paraphrase und

die Tell-Ouvertüre wurden ebenfalls mit großer Präzision und Bravour ausgeführt. Den zweiten Teil des Konzertes bildete die D-Dur-Symphonie Nr. 2 von L. v. Beethoven. Die Aufführung dieses erhabenen Werkes, vom größten aller Meister, wurde ebenfalls vom Orchester unter der tüchtigen Leitung des Herrn Giesenkirchen vom stärksten ergreifenden und erschütternden Forte bis in die feinsten Nuancierungen des leisesten Piano zur vollsten Geltung gebracht. Besonders aber müssen wir noch des zweiten Satzes (Larghetto) gedenken, welcher sichtlich eine tiefe Wirkung auf das Publikum ausübte. Vom Orchester wurde dieser Teil vortrefflich vorgetragen, ja bezaubernd vom Anfang bis zum Schlusse, wo namentlich die Flöte ihre schmelzenden Töne wie aus höheren Sphären erklingen ließ. Am Schlusse des Konzerts konnte man auf aller Antlitz die vollkommenste Zufriedenheit lesen".

In den 80er und 90er Jahren spielte die „Giesenkirchen'sche Kapelle" in den Opernaufführungen des Dortmunder Stadttheaters[7a]). Mit dem Tode des Dirigenten im Jahre 1885 war auch ihre Glanzzeit vorüber. Sie sank, nachdem sich bereits 1880 die Mehrzahl der älteren Musiker abgezweigt und zu einer selbständigen Spielvereinigung, dem „Orchesterverein" zusammengeschlossen hatte, bald zu der Bedeutung einer Konzertlokalkapelle herab und verlor damit die Bedeutung für Kunstmusik. Der Hauptgrund für die obenerwähnte Zersplitterung der „Giesenkirchen'schen Kapelle" im Jahre 1880 war der allzu geschäftsmäßige Betrieb, dem sie mit der Zeit verfallen war. Die neue Vereinigung stellte sich von Anfang an mit ihrem Streben nach höheren Zielen in bewußten Gegensatz zur Schar des geschäftstüchtigen Giesenkirchen. Sie unterstützte auch zeitweise den „Dortmunder Musikverein" bei seinen Aufführungen. Unter den musikalischen Leitern des neugegründeten Orchesters war der bedeutendste und zugleich geschäftstücntigste Robert Merkert[8]), dem man von 1882 bis 1886 die musikalische Führung des „Orchestervereins" anvertraute. Unter ihm fanden gelegentlich Sinfoniekonzerte statt, etwa zwei bis drei während der Wintersaison. 1886 schied er nach einem Zerwürfnis mit dem „Orchesterverein" als Dirigent desselben aus und schuf eine eigene Musikerschar unter dem Namen „Merkert'sche Kapelle", die auch zeitweise Sinfoniekonzerte veranstaltete, sich lange Zeit eines guten Rufes erfreute und bis Ende der 80er Jahre als Dortmunds bestes Orchester galt". Später wurde sie wiederum durch den „Orchesterverein" bezüglich der musikalischen Leistungen überflügelt.

III.

Inzwischen hatte Arthur Giesenkirchen, der Sohn Franz Giesenkirchens, nach dem Tode seines Vaters eine eigene Kapelle ge-

gründet, starb aber schon 1887. Da traten seine Musiker zum „Orchesterverein" über. Es bestanden somit in Dortmund drei Kapellen, die „Merkert'sche Kapelle", der „Orchesterverein" und die Kapelle Giesenkirchen.

Der „Orchesterverein", zu dessen Dirigenten 1887 Georg Hüttner[9]) gewählt wurde, entwickelte sich in der Folgezeit zum bedeutendsten Orchester der Stadt.

B. Die Geschichte der Oper in Dortmund.

I.

Die neuere Theatergeschichte Westfalens beginnt um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als sich Schauspielertruppen wieder mehr als bisher in dieser Provinz einfanden, um ihre Kunst vorzuführen.

Münster war damals eine von den Komödianten bevorzugte Stadt. Hier hielt sich 1773 Josephi mit seiner Truppe auf, in deren Spielfolge sich eine auffallend große Anzahl Opern befand, darunter „Lottchen am Hofe", „Die Jagd", „Der Erntekranz", „Hannchen", u. a.[10]). Man mag aus dieser Tatsache schließen, daß die Nachfrage des Publikums nach Werken heiteren Charakters besonders stark war. Auch die sich später in Münster aufhaltende Truppe Dobler bevorzugte bei ihren Aufführungen die Operette[11]). Das erste stehende Theater wurde dort im Jahre 1775 eingerichtet[12]).

Während in Westfalens Hauptstadt das Theaterspiel zu einiger Entfaltung gelangte, blieb es in den übrigen Gegenden der Provinz noch lange recht still. Bis zum Ende des Jahrhunderts zogen nur vereinzelt kleinere Gesellschaften durch die Lande. „Ein Grundübel, an dem die gesamte Theaterentwicklung Westfalens krankte, sei, so meint Schlüter[13]) mit vollem Recht, die im westfälischen Publikum allzu ausgeprägte Vorliebe für Musik, Oper und Operette"[14]). Mag diese Feststellung bezüglich der mit dem Theater in Verbindung stehenden Musik richtig sein; auf alle Musikgattungen bezogen — so scheint Schlüter sie aufgefaßt haben zu wollen — tritt diese Behauptung doch in zu schroffen Gegensatz zu dem, was von vielen anderen Seiten her über die Musikpflege und das Musikleben in westfälischen Gegenden gesagt ist, daß nämlich gerade in Westfalen die Musik keine rechte Pflegestätte bisher gefunden habe[15]).

In den Jahren 1799 und 1800 hielten sich Theatergesellschaften in Dortmund auf, welche wöchentlich viermal auftraten[16]). Das Jahr 1801 hat uns ebenfalls Nachrichten über Opernaufführungen in Dortmund hinterlassen[17]). Dagegen sind aus der Zeit

der französischen Besetzung keinerlei Theaterberichte erhalten, wenigstens über Aufführungen in Dortmund. Die 1801 hier sich aufhaltende Gesellschaft Böhm's pflegte vor allem das Singspiel. Eine wesentliche Belebung des Theaterspiels in Westfalen trat durch das Aufkommen der Truppe Pichler ein, deren Hauptstützpunkte die Städte Münster, Minden, Pyrmont und Osnabrück waren[18]). Die Truppe stellte im Gegensatz zu den älteren bisher erwähnten Gesellschaften die große Oper in den Vordergrund ihrer Darbietungen. 1821 teilte sich die Spielerschar. Während ein Teil jährlich für mehrere Monate nach Bremen zog, traten die übrigen außer in Minden und Pyrmont auch in Dortmund auf. In den Jahren nach 1815 wird unter den in Dortmund wirkenden Theatergesellschaften diejenige eines gewissen Osterfelder erwähnt, in deren Spielfolge sich die Opern „Johann von Paris" (Boildieu) und „Freischütz" (Weber) befanden; daneben ist auch von Operettenaufführungen durch diese Truppe die Rede.

II.

Mit der Gründung eines Sommertheaters durch den ebenso ehrgeizigen wie geschäftstüchtigen Schauspieler Gustav Mewes im Jahre 1848, bei welcher Gelegenheit für Dortmund 25 Schauspieler berufen wurden, trat eine starke Belebung des Theater- und damit auch des Opernbetriebes ein. Auch für diesen Zweig des Musiklebens innerhalb der Stadt liefern wiederum die fast vollständig erhaltenen Jahrgänge der Dortmunder Presse reichhaltiges Material. In den nächsten Jahren blieb Dortmund auf Besuche fremder Theatergesellschaften angewiesen, deren Verweilen jedoch jährlich mehrere Monate dauerte. Der Spielplan dieser Truppen weist durchweg einen reichhaltigen Opernbestand auf. Sowohl die Spieloper als auch die Große Oper wurde berücksichtigt; daneben ging eine Reihe von Possen in Verbindung mit Gesang und Tanz über die Bretter. Der Beginn der Spielzeit lag meistens kurz vor Weihnachten[19]). Im April, oft auch schon früher, beschloß man die Reihe der winterlichen Aufführungen. Gegen Ende der Saison gingen vorwiegend heitere Stücke (Lustspiele und Gesangspossen) in Szene. 1872 trat ein bedeutender Umschwung im Dortmunder Theaterleben ein. Friedhof[20]) berichtet darüber folgende Einzelheiten: „Das Theater im Brügmann'schen Zirkus verdankt seine Entstehung der Initiative hervorragender Dortmunder Bürger, die sich im Jahre 1872 zu einer Gesellschaft zusammenschlossen und dadurch das Unternehmen zunächst finanziell sicherstellten. Die Freude des Publikums war damals allgemein und groß. Der Brügmann'sche Zirkus wurde schleunigst in ein Theater umgewandelt. Ein tüchtiger Theaterdirektor wurde in der Person des Herrn Grevenberg

gewonnen, als ebenso fähiger Theaterkapellmeister fungierte ein Herr Hofrichter, die Rollenbesetzung war durchweg gut. Das Repertoir bestand aus Opern, Schauspielen, Lustspielen, Possen .... Obgleich der Theaterbau äußerst primitiv war, so beherbergte er doch nicht selten ganz bedeutende Gäste, wie Wachtel, Bötel, Niemann, die Lucca, Artôt u.a.m. Auch Pollini, der spätere Hamburger Theaterdirektor besuchte Dortmund jährlich auf seiner Tournée durch Deutschland, mit seiner auserlesenen italienischen Künstlerschar und seinem ausgezeichneten Kapellmeister Arditti. Dortmund hatte in bezug auf die Leistungen damals ein Theater, das manchem Hoftheater würdig an die Seite gestellt werden konnte.

Das Theaterorchester zählte nur 25 Mitglieder und hatte manche schwierige Aufgabe zu lösen, obgleich das Opernrepertoir damals noch nicht so bedeutend war wie heute. Wagners „Rienzi", „Tannhäuser" und „Lohengrin" bildeten gewissermaßen die Höhepunkte. Das Verhältnis zwischen den Orchestermitgliedern einerseits und der Direktion anderseits war im allgemeinen sehr harmonisch und wurde nur selten durch einen Mißton getrübt. Die Orchestermitglieder hatten in den damals sehr „flotten" Jahren eine monatliche Gage von 40 bis 45 Talern, blieben im Sommer zusammen mit ihrem Kapellmeister Hofrichter, gaben Konzerte und wurden von der Dortmunder Bürgerschaft wesentlich unterstützt, sodaß die Theaterkapelle auch in den Sommermonaten eine befriedigende Existenz fand.

Bei der Gründung des Theaterunternehmens war zunächst Franz Giesenkirchen in Aussicht genommen, das Orchester zu stellen. Er verlangte jedoch in bezug auf sein eigenes Geschäft volle Unabhängigkeit, also Unterordnung des Theaters unter seine persönlichen Interessen. An dieser unerfüllbaren Forderung scheiterten die bereits eingeleiteten Verhandlungen.

Leider sollte es Dortmund nicht lange vergönnt sein, die Freuden eines guten Theaters zu genießen. Schon nach vierjährigem Bestehen im Jahre 1875, trat in Dortmund eine allgemeine Geschäftskrise zutage, die vieles aus den Fugen brachte, in erster Reihe auch das Theaterunternehmen. Es war in der Saison, als die Krise eintrat, die Gesellschaft stellte ihre Zubußen ein. Gleichzeitig hatte sich ein Wechsel in der Theaterdirektion vollzogen. Ein seitheriges Mitglied, namens Paradies, suchte unter allerlei Versprechungen das Theater weiterzuführen. Doch die Bühnenmitglieder und das Orchester zogen es vor, eine Direktion aus der Mitte des Personals zu wählen. Unter der Leitung des vorzüglichen Baritonisten Blaue wurde die Saison glücklich zu Ende geführt und dann das glänzend begonnene Unternehmen zu Grabe getragen. Erst 1880 sollte es unter Ignatz Pollack wieder auferstehen".

Bei der Wiedereröffnung des Theaters im Jahre 1880 wirkte zunächst der „Orchesterverein" als Theaterkapelle mit. Noch im gleichen Jahre jedoch stellte die „Giesenkirchen'sche Kapelle" die Theatermusik[21]).

III.

Eine eigentliche Theaterkritik besteht in Dortmund erst seit der Gründung des „Dortmunder Wochenblattes" durch Christian Leonhard Krüger im Jahre 1828[22]). Längst vorher wäre Gelegenheit dazu gewesen, denn schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts gastierten in Dortmund wiederholt reisende Schauspielergesellschaften[23]), über deren Leistungen der „Westfälische Anzeiger" zuweilen Besprechungen veröffentlicht hatte. Diese kritischen Berichte bezogen sich jedoch nur auf Aeußerlichkeiten, ohne dem Inhalt des Stückes oder der einzelnen schauspielerischen Leistung gerecht zu werden[24]).

Mit Krügers Zeitungsgründung setzte nun eine regelmäßige Kritik über Theatervorstellungen ein. Der stets anonym zeichnende Schreiber der „Theaterberichte" geht in seiner schwungvollen, oftmals recht ironischen, satirischen Art nicht immer gerade schonend vor. „Ach, liebenswürdige Preciosa", heißt es in einer Besprechung von Webers gleichnamiger Oper, „wärst du mir doch an diesem Abend ein Dutzend Jahre jünger erschienen"[25]). Gelegentlich einer Tankred-Aufführung schreibt er: „Von allen Schöpfungen dieses modernen Tonhelden mag uns die frühere Composition noch am besten behagen. Weder der in seinen neuern Werken so sehr vorherrschende manirierte ital. Geschmack, noch das französische Paradegeklingel ist hierin hervorstechend. Sie bringt uns die lieblichen, den südlichen Himmel athmenden Melodien auf einfachere Weise dar"[26]).

Eine ebenso durch Ironie des Tones wie durch ihre geistreiche Art sich auszeichnende Kritik ist die vom 31. Juli 1830 über eine Freischütz-Aufführung[27]):

„Theater in Dortmund.

Den zwanzigsten Juli. Heute war ein zahlreiches Publikum versammelt und auch ich brachte gern mein Scherflein, um mich an Weber's originellster Composition, dem „Freischützen", herzinnigst zu laben. Der Mann ist todt; doch seine musikalischen Schöpfungen leben noch, und werden, wenn unsere Nachkommen nicht mit König Midas in zu nahe Verwandtschaft gerathen, noch lange die Freude der Tonkunst mit frischem beseelenden Hauch erquicken. Guter Weber! deine Schule war es also nicht, daß uns der heutige Abend so wenig befriedigte Speciell beleuch-

tet, würde diese Darstellung ein für dieses Blatt zu weitläuftiges Sündenregister abgeben; deshalb sei es mir vergönnt, nur die Hauptsachen anzuführen, und mancher Schuldbewußte wird mir darob nicht zürnen. — Die Introduction zu der Ouvertüre wurde zwar von den beiden Hornisten recht gut geblasen; doch den herrlichen Efekt, den diese mit 4 gut besetzten Hörnern hervorbringt, hatten wir noch nicht vergessen. Das Allegro wurde recht wacker eingesetzt, und mit steigender Aufmerksamkeit folgte ich jedem Takte bis zu dem Punkte, wo die Posaune mit tiefer Wirkung einschreitet; doch kein Ton war zu hören! Hier bei dieser Stelle darf eben so wenig wie am dereinstigen Weltgericht der Posaunenton fehlen. Warum wurde nicht dafür gesorgt, da wir doch hier ein paar gute Posaunenengel besitzen. Der Vorhang eröffnete die Szene, und Herr Kilian that gleich nach dem Königsschuß einen derben Fehlschuß, indem er seinen Triumphgesang von hinten anfing. Dem Max gelangen einige alttestamentarische Gesangfiguren recht gut; übrigens ist seine Stimme heiser und sein Spiel ohne Wärme und Gefühl. Caspar zeigte sich als ein in dieser Rolle erfahrener Sänger und Schauspieler. Die schwärmerische Agathe wurde von ihrer Fantasie besonders in den Recitativen zuweilen auf Abwege geführt. Das heitere Aennchen hüpfte ohne Sorgen in Dur und moll herum; ein paar Noten mehr oder weniger machten ihr kein Herzeleid. Die naive komische Arie im 3. Akt: „Einst träumte meiner alten Base“ sang sie am vorzüglichsten; nur schade, daß der obligate Alt sich nicht dazu hören ließ. Die beiden Bratschisten sahen doch so unternehmend aus, und vorzüglich das beweglich humoristische Spiel des älteren Herrn würde hierbei von trefflicher Wirkung gewesen sein. Ottokar's und Cuno's Rollen wurden tadellos gegeben. Der Eremit hat einen kräftigen Baß; nur schien der heilige Vater etwas schwerhörig zu sein. Nach obigem Verhältnis wurden auch die mehrstimmigen Gesangsparthien ausgeführt; ganz gelungen ist keine zu nennen, und nur einige Chöre wurden gut ausgeführt. Das Orchester hielt sich bis zum dritten Akt ziemlich gut; aber da wurden vorzüglich die Blasinstrumente lau, und wenn nicht Samiel mit seinem gar grimmigen Gesichte zuweilen einige Hauptfiguren ausgeführt hätte, so würde der letzte Akt noch weniger Effekt gemacht haben“.

C. Die Geschichte des „Dortmunder Musikvereins“.

I.

1845 ist das Gründungsjahr des „Dortmunder Musikvereins“. Sein Name drang durch die Bekanntmachung vom 16. August im „Dortmunder Wochenblatt“ gleichen Jahres zum ersten Mal an die Oeffentlichkeit. Die Notiz, durch die wir von der bereits

vollzogenen Gründung des Vereins hören, lautet: „Den geehrten Mitbürgern, die sich unserm neuzubildenden Verein so bereitwillig angeschlossen und so die gute Sache fördern halfen, unsern verbindlichsten Dank. Diejenigen, welchen die Liste vielleicht noch nicht zugekommen sein möchte, wollen sich zur Betheiligung an den Concertdiener Steinfort wenden. Am 1. September wird der sich neugebildete Musikverein als geschlossen betrachtet, und sind alsdann alle späteren Anmeldungen an Ballotage und Eintrittsgeld gebunden. Um Mißverständnissen vorzubeugen, wird noch bemerkt, daß für Einheimische nur durch Anschluß an den Verein Zutritt zu den Concerten erlangt werden kann.

Der Vorstand des Dortmunder Musikvereins“[28]).

Anfang November 1845 tagte die erste Generalversammlung zur Prüfung und Genehmigung der Statuten[29]); am 3. Dezember fand schon das erste Vereinskonzert unter der musikalischen Leitung Rudolf Breidenstein's[30]), des aus Leipzig nach Dortmund berufenen neuen Musikdirektors, statt.. Das Programm lautete[31]):

Sinfonie D-Dur (J. Haydn); Etudes concertantes für Pianoforte (A. Henselt); Sopranarie (C. Kreutzer); Ouvertüre zu „Don Juan“ (Mozart); Concertino für Klarinette; Finale des ersten Aktes aus „Don Juan“ (Mozart).

Beim zweiten Vereinskonzert[32]) am 27. Dezember wurde gespielt:

Sinfonie g-moll (Mozart); Variationen für Sopran (Kalliwoda); Capriccio für Pianoforte (Mendelssohn); Ouvertüre zur „Entführung“ (Mozart); Variationen für Violine (de Beriot); Finale zu „Templer u. Jüdin“ (Marschner).

II.

Unter Breidensteins Leitung behielten die Konzerte für die nächsten zwanzig Jahre ihren vorwiegend instrumentalen Charakter[33]). Auch in der Auswahl der zum Vortrag gelangenden Musikstücke traten keine grundsätzlichen Aenderungen gegenüber der früheren Zeit ein; allerdings kamen die Romantiker noch mehr als bisher zur Geltung, doch gute und minderwertige Musik blieb ebenso wahllos zusammengestellt wie zur Zeit der „Liebhaber-Concert-Gesellschaft“. Erst allmählich trat die Pflege der Oratorienliteratur in den Vordergrund. Mögen die Gründe dieses Zögerns einerseits in der Schwierigkeit der Ausführung, die mit dem Vortrag größerer Oratorienwerke verbunden ist, zu suchen sein; es widerstrebte aber auch durchaus dem Geschmack des Publikums bzw. dem Geschmack der Musikvereinsmitglieder selbst, einen Abend mit den Werken ausschließlich eines Komponisten auszufüllen. Hinzu kommt, daß durch die kostspielige Verpflichtung auswärtiger Solisten zu Oratorienaufführungen die

Zahl derartiger besonderer Konzerte schon aus wirtschaftlichen Gründen begrenzt bleiben mußte. Bevor man sich beispielsweise zu einer Gesamtaufführung von Haydn's „Schöpfung" entschloß, tauchten längst vorher einige Chor- und Solonummern des Oratoriums wiederholt in den Konzertprogrammen auf. Weber's Musik aus dem „Freischütz" wurde auffallend oft gespielt, Wagner war 1885 erstmalig durch einen Chor aus „Tannhäuser" vertreten; Teile der gleichen Oper folgten in späteren Konzerten.

Vergleicht man die Programme der 90er Jahre mit denen aus der ersten Zeit nach der Gründung des Vereins, so stellt man einen erheblichen Unterschied bezüglich ihrer Gestaltung fest. Zwar werden in neuerer Zeit immer noch rein instrumentale Werke neben Vokalwerken gespielt; doch bilden nun letztere den Schwerpunkt aller Veranstaltungen. Dabei setzten die in jüngerer Zeit aufgeführten Kompositionen ein gesteigertes technisches Können der Spieler und Sänger voraus. Zur Erläuterung füge ich hier die Programme der im Winter 1894/95 veranstalteten Vereinskonzerte bei.

1. V.-C. a. 28. 10. 1894: Alexanderfest (Händel); Vilolinkonzert Nr. 4 (Mozart); Concert-Allegro (Paganini); Lieder für Spran; Lieder für Tenor; Sigurd Jorsalfar (Grieg).
2. V.-C. a. 2. 12. 1894; Dante-Symphonie (Liszt); Vineta (J. Frischen); Am stillen Herd (Wagner); Elfenlied (H. Wolf); Vorspiel „Hänsel und Gretel" (Humperdinck).
3. V.-C. a. 17. 2. 1895: Ouvertüre op. 117 (Beethoven); Arie aus „Samson und Dalila" (Saint-Saëns); Lieder für Alt; Symphonie A-Dur (Mendelssohn); Klavierkonzert (Grieg); Klaviersoli.
Am 3 .3. 1895: Missa Solemnis (Beethoven).
4. V.-C. a. 7. 4. 1895: Matthäus-Passion (Bach).
5. V.-C. a. 12. 5. 1895: Der Raub der Sabinerinnen (Vierling).

III.

Das Orchester, welches den Verein in den ersten Jahren seines Bestehens unterstützte, war eine verhältnismäßig kleine Schar von Berufsmusikern, die ihren Hauptlebensunterhalt auf Schützenfesten, Hochzeiten und bei andern ähnlichen Gelegenheiten zu verdienen gezwungen war, deren Können man sich keineswegs als den künstlerischen Qualitäten des früheren Liebhaber-Orchesters gleichwertig vorzustellen hat. Breidensteins Hauptaufgabe war die Erziehung dieser Kapelle von Grund auf, um sie den höheren Zwecken des Vereins dienbar zu machen. Der neue Musikdirektor war zunächst noch auf die Mitwirkung bewährten Dilettanten angewiesen. Auch die Solopartien blieben für die ersten Jahre wegen Mangels an geldlichen Mitteln in Händen von Musikliebhabern[34]).

Der Verein machte von Jahr zu Jahr Fortschritte, in seiner Arbeit und in seinem künstlerischen Streben außerordentlich begünstigt durch den wirtschaftlichen Aufschwung der Stadt Dortmund. Durch die immer häufigere Inangriffnahme größerer Werke mehrten sich jedoch auch die Ausgaben für auswärtige Künstler und Musiker. 1854 wurde das erste, 1861 das zweite Musikfest in Dortmund gefeiert[35]).

Um die Mitte der 60er Jahre trat plötzlich eine Krise im Vereinsleben ein, veranlaßt durch das Abflauen der allgemeinen Teilnahme, die bis in die 70er Jahre andauerte. Die Zahl der jährlichen Konzerte sank von acht auf drei Soiréen; zu den letzteren hatten die Mitglieder freien Eintritt. Auswärtige suchte man durch erleichterte Eintrittbedingungen zur Teilnahme an diesen Abendveranstaltungen anzuregen. Der Erfolg war nicht groß. Mit allerlei geschäftlichen und organisatorischen Umgestaltungen wurde der Versuch einer Wiederbelebung des Konzertbetriebes gemacht[36]). Aber erst in den 80er Jahren, nach der Wahl des neuen Musikdirektors Julius Janssen[37]), erfolgte ein neuer Aufstieg. Alle bedeutenderen Oratorien unserer Klassiker und Romantiker wurden im ersten Dezennium seines Wirkens in Dortmund zu Gehör gebracht. Aber auch Werke der neueren Komponisten fanden starke Berücksichtigung in den Konzerten des Musikvereins. Janssen zeigte eine auffallende Vorliebe für Liszt und Brahms; doch auch Berlioz, Richard Strauß und Bruckner blieben den Dortmundern keine Unbekannten. Es wurden namentlich deren frühe Instrumentalwerke gespielt[38]). „Der Musikverein ist ungefähr bis zum Jahre 1890 der eigentliche und fast alleinige künstlerische Träger auf dem Gebiete der Instrumentalmusik in Dortmund gewesen"[39]).

IV.

Musikfeste größeren Stils bestehen erst seit Beginn des 18. Jahrhunderts. In England wurden sie zuerst gefeiert. Deutschland folgte im 19. Jahrhundert mit dem Musikfest in Frankenhausen in Thüringen (1810). Die niederrheinischen Musikfeste, deren erstes 1817 in Elberfeld stattfand, gelangten mit der Zeit zu hoher Bedeutung[40]). Westfalen folgte dem Beispiel der rheinischen Nachbarprovinz erst 1852 mit dem ersten „Westfälischen Musikfest" in Hamm, worauf 1854 das zweite und 1862 das dritte, beide in Dortmund, stattfanden. Gelegentlich dieser ersten Aufführungen verfügte man über einen Chor von über 300 Stimmen. Vereine aus Bielefeld, Dortmund, Gütersloh, Hattingen, Hamm, Soest und Witten wirkten mit[41]).

Mit diesen drei Musikfesten begnügte man sich zunächst in Westfalen, bis in den 80er Jahren abermals ihre Einrichtung in Erwägung gezogen wurde. „14 westfälische Vereine stimmten schon am 9. Dezember 1888 dem Vorschlage, ein solches Fest zu beheben und periodisch wiederkehren zu lassen, zu und er-

wählten Dortmund zum Vororte“[42]), weil hier der neuerbaute Fredenbaumsaal als geeigneter Aufführungsraum zur Verfügung stand . Arbeiterunruhen verhinderten zunächst das Zustandekommen, bis man endlich 1890 wiederum ein Musikfest in Dortmund beging, abermals als „Erstes westfälisches Musikfest“ bezeichnet. Die Feststellung, daß „in unserer Heimatprovinz die musikalischen Bestrebungen in den letzten Jahrzehnten mächtig gewachsen sind, die Kenntnis der Tonschöpfungen unserer großen Meister zugenommen hat“[43]), ermutigte die westfälischen Vereine zur Wiedereinrichtung der Feste. Ziel und Zweck dieses Unternehmens waren, „zahlreiche und treffliche Kräfte zu außerordentlichen und ungewöhnlichen Leistungen zu vereinigen, um dadurch weiteren Kreisen Erkenntniss und Verständniss des Schönen zu erschließen, d. h. sie der Kunst näher zu bringen“[44]).

1890 umfaßte der Chor 600 Stimmen; die Sängerzahl stieg 1892 auf 800. Mehr Mitwirkende gab es auf keinem früheren und späteren Musikfeste. Das Orchester spielte stets mit einer Durchschnittszahl von 100 Musikern[45]).

Die Aufstellung des gesamten Klangkörpers erfolgte so, daß sich zu beiden Seiten und hinter dem Orchester der Chor verteilte, Sopran und Tenor links, Alt und Baß rechts vom Dirigenten. Der sich auf diese Weise in den Chor einkeilende Orchesterkörper verteilte seine einzelnen Instrumentengruppen folgendermaßen: Innerhalb des Streichkörpers füllen die Bratschen die Mitte aus; sie werden von den ersten Violinen links, von den zweiten Violinen rechts umgeben; vor den Bratschen dem Dirigenten am nächsten, sind ebenfalls je zwei Pulte erster und zweiter Violinen aufgestellt. Hinter dem Streichkörper, teilweise auch noch von diesem umrahmt (Celli und Bässe), folgen die Holzbläser, während Blechbläser und Schlagzeug die oberste und letzte Reihe des gesamten terrassenförmig sich aufbauenden Instrumentalkörpers einnehmen[46]). Im Orchester steht einem Streichkörper von 20 ersten Violinen, 16 zweiten Violinen, 12 Bratschen, 10 Celli und Bässen eine Bläserbesetzung von vierfachem Holz, 8 Hörnern, 4 Trompeten, 3 Posaunen und 2 Tuben gegenüber.

Diese Aufstellung wurde beim „Ersten Westfälischen Musikfest“ 1890 erstmalig gewählt; sie bewährte sich, denn zwei Jahre später bekannte sich Julius Janssen, der Dirigent sämtlicher späteren Musikfeste, wiederum zur gleichen Aufstellung[47]).

Es sei noch erwähnt, daß der Musikverein im Winter 1899/1900 den Versuch machte, neben den regelmäßigen großen Kurkonzerten auch Veranstaltungen intimeren Instrumentalcharakters einzurichten. Alle Einzelheiten dieses Unternehmens ersieht man aus folgendem Rundschreiben, welches der Vorstand des Vereins im November 1899 an seine Mitglieder richtete[48]): „Das Musikleben unserer Stadt hat in den letzten zehn Jahren einen ungeahnten Aufschwung genommen, dessen Höhepunkt am hellsten in den

Sonntag-Konzerten unseres Musikvereins in die Erscheinung tritt. Chor- und Orchester haben sich mächtig entwickelt und bringen die großen Werke alter, neuer und neuester Zeit in einer der Großstadt würdigen Vollendung. Durch die erfolgreiche Pflege des großen Stiles, wie ihn diese Fredenbaum-Konzerte unabweislich verlangen, hat sich aber der fühlbare Mangel herausgebildet, daß kein ausreichender Raum für die Entfaltung des intimen Musiklebens, für den Solo-Gesang, für Solo-Instrumental-Vorträge, sowie besonders auch für kleinere Orchesterwerke bleibt. Dem abzuhelfen, will Ihr Vorstand versuchen.

Er beabsichtigt deshalb, im Laufe dieses Winters unter Leitung unseres Herrn Julius Janssen an Wochentagen auf der Kronenburg (außer den vier Fredenbaum-Konzerten) vier fernere Instrumental-Konzerte zu veranstalten und denselben durch Zuziehung hervorragender Solisten einen erhöhten Reiz zu verleihen. Diese Konzerte — natürlich keine Bierkonzerte — können nur stattfinden, wenn sich vorweg ausreichende Teilnahme bekundet. Wir werden deshalb ein besonderes Abonnement für diese vier Konzerte zu sechs Mark für die Person eröffnen und rechnen in erster Linie auf die Beteiligung der Mitglieder unseres Vereins, denen das Aufblühen und die Entwicklung desselben am Herzen liegt. Selbstverständlich steht auch Nichtmitgliedern die Beteiligung frei. Außer dem Obengenannten wird dieses Unternehmen noch einen zweiten, für unsern Verein fast ebenso bedeutsamen Zwecke, dienen; für die Hüttner'sche Kapelle wird es einen weiteren Schritt zur Festigung gesicherter Fortdauer darstellen. Das Philharmonische Orchester unter Leitung seines Kapellmeisters Herrn Hüttner hat sich bekanntlich innerhalb der letzten Jahre zu einem Musik-Institut herausgebildet, an welches man hochgehende Anforderungen zu stellen berechtigt ist. Es ist dies nicht ohne großes Opfer seitens des Herrn Hüttner zu ermöglichen gewesen, welchem jedoch auf die Dauer nicht die erforderlichen Mittel zur Verfügung stehen. Ihr Vorstand erachtet es deshalb als seine Pflicht und als in seinem eigenen Interesse liegend, dieses vorzügliche Orchester nach Kräften zu unterstützen und zu seiner dauernden Erhaltung mitzuwirken, und zwar umsomehr, als die Leistungen unseres Vereins in erheblichem Maße von denen des uns zur Verfügung stehenden Orchesters beeinflußt werden.

Der Vorstand des Musikvereins".

Vier Orchesterkonzerte unter Mitwirkung tüchtiger Solisten waren vorgesehen. Durch Namen wie d'Albert, Teresa Carenno, Raimund von Zurmühlen versuchte der Verein den in Aussicht stehenden Veranstaltungen die notwendige Zugkraft zu verleihen[48a]). Der gewünschte Erfolg blieb jedoch aus. Nachdem vier Konzerte unter Janssens Leitung stattgefunden hatten, nahm man wieder Abstand von den Instrumentalkonzerten.

Schlußwort.

Wir stehen am Ende unseres geschichtlichen Rückblicks. Wechselvoll und schicksalsreich war das fast tausendjährige Leben unserer Stadt. Krieg und Frieden, Armut und Wohlstand bedingten das Werden und Vergehen der Kulturen, das Auf und Ab der künstlerischen Bestrebungen. Auch das Musikleben war stets dem Wandel der Zeiten unterworfen; wie diese äußere Geschichte der Stadt so weist auch sie keine sich steigernde Linie einer organischen Entwicklung auf. Vielmehr bietet sie dem Auge des Historikers ein Bild der Zerrissenheit und eines schwankenden Daseins. Zwar hat das Musikleben, wenn wir die in dieser Untersuchung gewonnenen Ergebnisse rückschauend betrachten, zu verschiedenen Zeiten bedeutsame Höhepunkte erreicht. Vielleicht ließen sich bei einer reicheren Ueberlieferung des Materials in Verbindung mit ihnen ausgesprochene Blütezeiten der Musik nachweisen. Doch steht erst die Zeit seit dem Ausgange des 18. Jahrhunderts im Zeichen einer ständigen, wenn auch recht langsamen Aufwärtsentwicklung. Stillstände und Rückschläge sind in dieser letzten Epoche des städtischen Musiklebens nicht ausgeblieben. Aber künstlerischer Idealismus, verbunden mit frischer Tatkraft ,und dem erforderlichen Wagemut, haben die widrigen Zeiten glücklich zu überwinden vermocht. Mit dem wirtschaftlichen und industriellen Aufschwung hat auch das Musikleben Dortmunds Schritt gehalten, und den Ruf, welchen die Stadt um 1900 weit und breit genießt, verdankt sie nicht zuletzt ihrer regen, arbeitsfreudigen und erfolgreichen Betätigung auf dem Gebiete der tönenden Kunst.

Anhang.

a) Aufstellung

der im Jahre 1865 in Dortmund aufgeführten Opern[1]).

„Die Stumme von Portici“ (Auber),
„Norma“ (Bellini),
„Oberon“ (Weber),
„Eine leichte Person“ (Posse mit Gesang und Tanz),
„Regimentstochter“ (Donizetti),
„Robert der Teufel“ (Meyerbeer),
„Lucretia Borgia“ (Donizetti),
„Die Familie Fliedermüller“ (Posse mit Gesang),
„Wer ist mit“ (Posse mit Gesang),
„Aschenbrödel oder die Zauberrose“ (Isoard),
„Die Zauberflöte“ (Mozart),
„Eulenspiegel“ (Fastnachtsposse mit Gesang),
„Fra Diavolo“ (Auber),
„Faust und Margarethe“ (Gounod),
„Egmont“ (Musik von Beethoven),
„Gustav oder der Maskenball“ (Auber),
„Viel Vergnügen“ (Posse mit Gesang und Tanz),
„Die weiße Dame“ (Boildieu) [1a]).

b) Aufstellung

der im Jahre 1866 in Dortmund aufgeführten Opern[2]).

„Troubadour“ (Verdi),
„Figaros Hochzeit“ (Mozart),
„Krethi und Plethi“ (Posse mit Gesang),
„Martha“ (Flotow),
„Don Juan“ (Mozart),
„Unter der Erde“ (Charakterbild mit Gesang),
„Zauberflöte“ (Mozart),
„Ein gebildeter Hausknecht“ (Posse mit Gesang),
„Die Jüdin“ (Halévy),
„Ein Wintermärchen“ (Flotow),
„Robert der Teufel“ (Meyerbeer),
„Einen Jux will er sich machen“ (Posse mit Gesang),
„Freischütz“ (Weber),
„Faust und Margarethe“ (parodierende Posse),
„Undine“ (Lortzing),
„Hugenotten“ (Meyerbeer),
„Orpheus in der Unterwelt“ (Offenbach),
„Die Nachtwandlerin“ (Bellini),
„Der Maschinenbauer von Berlin“ (Posse mit Gesang),
„Einer von unsere Leut'“ (Gesangsposse) [3]),
„Lucia von Lammermoor“ (Donizetti) [4]).

c) Aufstellung

der im Jahre 1867 in Dortmund aufgeführten Opern[5]).

„Viehhändler aus Oberösterreich“ (Posse mit Gesang),
„Die Einquartierung“ (Posse mit Gesang),
„Die weiße Dame“ (Boildieu),

„Therese Krones“ (Charaktergemälde mit Gesang und Tanz),
„Ernani“ (Verdi),
„Lumpaci-Vagabundus“ (Zauberposse, Musik von Wenzel Müller),
„Don Juan“ (Mozart),
„Stradella“ (Flotow),
„Ein Stündchen auf dem Comptoir“ (Posse mit Gesang),
„Freischütz“ (Weber),
„Troubadour“ (Verdi),
„Die Jüdin“ (Halévy),
„Doktor Faust's Hauskäppchen“ (Posse mit Gesang),
„Faust und Margarethe“ (Gounod),
„Bruder Liederlich“ (Posse mit Gesang),
„Weltumsegler wider Willen“ (Posse mit Gesang),
„Martha“ (Flotow),
„Goldteufel“ (Posse mit Gesang),
„Czar und Zimmermann“ (Lortzing),
„Der böse Geist“ (Posse mit Gesang).

d) Aufstellung der im Winter 1873/74 aufgeführten Opern[6]).

„Freischütz“ (Weber),
„Eine leichte Person“ (Posse mit Gesang),
„Alessandro Stradella“ (Flotow),
„Zauberflöte“ (Mozart),
„Eine Judenfamilie“ (Charakterbild, Musik von Suppé),
„Nachtlager in Granada“ (Kreutzer),
„Papa hat's erlaubt“ (Posse mit Gesang),
„Czar und Zimmermann“ (Lortzing),
„Don Juan“ (Mozart),
„Troubadour“ (Verdi),
„Waffenschmied“ (Lortzing),
„Wilhelm Tell“ (Rossini),
„Margarethe“ (Gounod),
„Namenlos“ (Posse mit Tanz),
„Entführung aus dem Serail“ (Mozart),
„Lieder des Musikanten“ (Charakterbild mit Gesang),
„Zampa“ (Herold),
„Die Jüdin“ (Halévy),
„Fidelio“ (Beethoven),
„Die weiße Dame“ (Boildieu),
„Lucia von Lammermoor“ (Donizetti), aufgeführt von der italienischen Operngesellschaft,
„Hochzeit des Figaro“ (Mozart),
„Don Pasquale“ (Donizetti), gespielt von der italienischen Operngesellschaft,
„Oberon“ (Weber),
„Die lustigen Weiber von Windsor“ (Nicolai),
„Hugenotten“ (Meyerbeer),
„Martha“ (Flotow),
„Lucinde vom Theater“ (Posse mit Gesang),
„Der Barbier von Sevilla“ (Rossini),
„Undine“ (Lortzing),
„Freischütz“ (Weber). (Zu der Vorstellung am Freitag, den 10. April wird das Orchester durch die ganze Kapelle des Herrn Musikdirektor Giesenkirchen unter dessen persönlicher Mitwirkung verstärkt.)
„Lohengrin“ (Wagner),
„Fidelio“ (Beethoven). (Die letzte Vorstellung des Winters findet am Donnerstag, den 16. April 1874 statt.)

Anmerkungen.

Vorwort.

[1]) Mitgeteilt bei Willy Fentsch, Daniel Friedrich Eduard Wilsing in „Dortmundisches Magazin" (Westfälisches Magazin, Neue Folge) 1909, Seite 94.

Erster Abschnitt.

(Das Musikleben Dortmunds im Mittelalter.)

[1]) Karl Rübel, Geschichte der Grafschaft und der freien Reichsstadt Dortmund, 1917, Band I, Seite 14/15.
[2]) Dortmunder Urkundenbuch (bearbeitet von Karl Rübel), Ergänzungsband I, Dortmund 1910, Urkunde Nr. 2.
[3]) Urkundenbuch a.a.O. Nr. 10.
[4]) Rübel, Grafschaft Dortmund, S. 39/40.
[5]) Urkundenbuch a.a.O. Nr. 20.
[6]) Urkundenbuch a.a.O. Nr. 33—36.
[7]) Rübel, Grafschaft Dortmund, S. 44.
[8]) Urkundenbuch a.a.O. Nr. 42 und 44.
[9]) Urkundenbuch a.a.O. Nr. 50/51.
[10]) Urkundenbuch a.a.O. Nr. 55/56.
[11]) Urkundenbuch a.a.O. Nr. 60.
[12]) Urkundenbuch a.a.O. Nr. 60.
[13]) Urkundenbuch a.a.O. Nr. 64.
[14]) Urkundenbuch a.a.O. Nr. 65.
[15]) Urkundenbuch a.a.O. Nr. 94.
[16]) Chronik des Dietrich Westhoff, 750—1550, in „Chroniken der Deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert", S. 229 f. und 243 f.
[17]) Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Dortmund-Stadt, Münster i. W 1894, geschichtliche Einleitung von Dr. E. Höse, S. 6. Vgl. auch Rübel, Grafschaft Dortmund I, S. 286.
[18]) H. J. Moser, Geschichte der deutschen Musik, Band I, S. 97.
[19]) Moser a.a.O. S. 98.
[20]) Vgl. Rübel, Grafschaft Dortmund, S. 286.
[21]) Höse a.a.O., S. 6; vgl. auch Rübel a.a.O., S. 251 ff.
[22]) Westhoff a.a.O., S. 205.
[23]) Die Fußnote zu diesem Bericht lautet: «„Terribilis est locus iste" hat die Schultz-Crawinkelsche Chronik. Weder die Dominikanerchronik noch Johann Nederhoff führen den Wortlaut des Introitus an. Westhoffs Angabe geht wohl auf die ursprüngliche Fassung der Dominikanerchronik zurück.»
[24]) Westhoff a.a.O. S. 341.
[25]) Fahne, Die Dortmunder Chronik, S. 52.
[26]) Moser a.a.O. S. 309.
[27]) Westhoff a.a.O. S. 229 f. u. 243 f.; vgl. auch den Bericht in „Des Dominikaners Jo. Nederhoff Chronica Tremoniensium", herausgegeben von Eduard Roese, Dortmund 1880, S. 58. Die mittlere Lebenszeit Nederhoffs ist um 1440 anzusetzen; vgl. Einleitung zur Chronik S. IX. Ueber den Besuch Kaiser Karls des IV. siehe auch „Die Anfänge der Stadt und Grafschaft Dortmund nach Georg Braun, Archidiakon von Dortmund", von Heinrich Schauerte, in „Westf. Magazin — Neue Folge 1910 S. 137; vgl. auch Karl Prümer,

„Dä Chronika von Düöpm“ Leipzig 1891, S. 23; vgl. auch den Bericht Westhoffs über den Besuch Kaiser Friedrichs im Jahre 1493 auf S. 358.

28) Westhoff a.a.O. S. 232.
29) Westhoff a.a.O. S. 244.
30) H. J. Moser I, S. 304.
31) Rübel, Grafschaft Dortmund I, S. 180 ff.
32) Fahne, Die Dortmunder Chronik, S. 125.
33) Westhoff a.a.O., S. 410.
34) Vgl. G. Dörmann, Die Reinoldikirche nach ihrer Renovation, in „Dortmunder Zeitung“, Dezember 1898, erste Fortsetzg. (1661 erfolgte der Turmeinsturz).
35) Mitgeteilt bei Otto Stein, Die Reinoldikirche in Wort und Bild, Dortmund 1906, S. 77.
36) Fahne, Die Dortmunder Chronik, S. 71; vgl. auch Alexander Mette, Die große Dortmunder Fehde von 1388 bis 1389 in „Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark“, Band IV, Dortmund 1886, S. 31; vgl. auch Paul Kirchhoff, Die Dortmunder Fehde von 1388/89 in „Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark“, Band XVIII, Dortmund 1910, S. 48/49.
37) Kirchhoff a.a.O. S. 49.
38) Chronik des Johann Kerkhörde von 1404 — 1465, in „Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert“, Band XX, S. 70.
39) Rübel, Grafschaft Dortmund, I, S. 191.

Zweiter Abschnitt.

(Das Musikleben Dortmunds im Jahrhundert der Reformation.)

1) H. Heppe, Geschichte der evangelischen Kirche von Cleve-Mark und der Provinz Westfalen, I, Iserlohn 1867, S. 21.
2) H. Niemöller, Reformationsgeschichte von Lippstadt, im Verein für Reformations-Geschichte XXIV, Halle 1906, S. 29.
3) H. Hamelmann, Geschichtliche Werke (1565 u. 1568), Kritische Neuausgabe von Löffler, II, Münster 1913, S. 103.
4) H. Hamelmann, a.a.O. S. 230.
5) Moser, I, S. 385 ff.
6) D. H. Rothert, Kirchengeschichte der Grafschaft Mark, Gütersloh 1913, S. 277; vgl. O. Stein, Reinoldikirche in Wort und Bild, Dortmund 1906, S. 14: Im benachbarten Brackel wurde schon seit 1554 das Abendmahl unter beiderlei Gestalt von Pastor Rupe ausgeteilt. Rupe war durch die Lieder Luthers für die neue Lehre gewonnen. Viele Dortmunder pilgerten damals nach Brackel.
7) „Magazin für Westfalen“ 1797, S. 120.
8) Detmar Mülher, (vgl. Chronik der deutschen Städte, Band XX, Einleitung, S. XXXIII) einer der Dortmunder Chronisten aus der Zeit um 1600 schreibt (mitgeteilt in D. H. Rothert, Kirchengeschichte der Grafschaft Mark, Gütersloh 1913, S. 283): „Im Jahre 1563 haben die Bürger umb mehrung der deutschen Psalmen und Lieder angehalten und erhalten, und ist also gemächlich die Augsb. Konf. völlig introduciert“.
9) O. Stein, Reinoldikirche in Wort und Bild, S. 14; vgl. auch Fahne, Die Dortmunder Chronik, S. 190.
10) „Magazin für Westfalen“ 1797, S. 132.
11) Georg Krause, Geschichte des musikalischen Lebens in der Evangelischen Kirche Westfalens von der Reformation bis zur Gegenwart, Kassel 1932, S. 28.
12) Krause a.a.O., S. 28.
13) Westhoff a.a.O., S. 232.
14) Vgl. das Kapitel: „Der musikalische Protestantismus“ in H. J. Mosers „Geschichte der deutschen Musik“, I, S. 385 ff.
15) Doering, Johann Lambach und das Gymnasium zu Dortmund von 1543 bis 1582, Berlin 1875, S. 40.

16) Karl Prümer, Bilder aus Alt-Dortmund, Band II, Dortmund 1926, S. 3.
17) Doering a.a.O., S. 53.
18) Doering a.a.O., S. 60.
19) Doering kommt auf Seite 44 seines Werkes auf die Schulordnung der Goldberger Schule Trotzendorf's zu sprechen. In der aus dem Jahre 1546 stammenden Ordnung, wo neben anderen Lehrfächern auch „Arithmetica, Sphaera und Musica" aufgeführt sind, befindet sich unter den sechs erforderlichen Lehrern auch „ein Kantor, der ein ziemlicher Musikus sei". Eine interessante Notiz liefert Fahne (A. Fahne, Historische Schriften, Band IX, S. 76), die sich offenbar auf Privatmusikunterricht der damaligen Zeit bezieht: „Außer dehm können die Studirende in der Medicin bei hiesigen berühmten Doctoribus practicis, wie sonst in der Rechenkunst, französischen Sprache und Tanzen, wie auch vocal- und instrumental Music bei denen dazu bestelleten genugsahme Anführung haben".
20) Wilhelm Nelle, Die evangelischen Gesangbücher der Städte Dortmund, Essen, Soest, Lippstadt und der Grafschaft Mark, in „Jahrbuch des Vereins für die evangelische Kirchengeschichte der Grafschaft Mark", 1901, S. 87.
21) Karl Schulte-Kemminghausen, Humanismus und Volkssprache, ein Beitrag zur Geschichte der hochdeutschen Schriftsprache in Norddeutschland, in „Westfalen" 1932, Heft 3, S. 78/79; vgl. auch die Arbeit über Mittelniederdeutsche Literatur von Hermann Jellinghaus, in H. Paul, Grundriß der germanischen Philologie (Straßburg, Trübner), Band 2, S. 451/52.
22) Die erste Dortmunder Druckerei entstand 1543, im Gründungsjahr des Dortmunder Gymnasiums; vgl. Klemens Löffler, Der Dortmunder Buchdruck des sechzehnten Jahrhunderts in „Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark", Band XIII, Dortmund 1905, S. 27 ff.
23) Nelle a.a.O. S. 99.
24) Von Oven, Die evangelischen Gesangbücher in Berg, Jülich, Cleve und Grafschaft Mark seit der Reformation bis auf unsere Zeit, Düsseldorf 1843, (Hymnologische Beiträge) S. 29/32.
25) W. Crecelius, Ueber die ältesten protestantischen Gesangbücher am Niederrhein, in Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins, V, 1, Bonn 1868.
26) J. Bachmann, Geschichte des evangelischen Kirchengesanges in Mecklenburg, Rostock 1881, S. 73.
27) Nelle a.a.O. S. 95.
27a) Das Exemplar konnte mir trotz wiederholter und dringender Anforderungen durch die Stadt- und Landesbibliothek in Dortmund nicht zugestellt werden. Ohne es gesehen zu haben, richte ich mich bei der nun folgenden Besprechung nach Nelles genauer Beschreibung und Inhaltsangabe des Buches.
28) In des Verfassers „Deutsch Evangelisch Messe usw.", Altstedt 1524, Th. Müntzer. Ueber diese und die folgenden Anmerkungen vgl. Fischer, Kirchenliederlexikon, 2. Bd., Gotha 1878/79.
29) Im niederdeutschen Christian Adolfschen Gesangbuch, Magdeburg 1542, lateinisch und deutsch, H. Bonnus.
30) H. Bonnus, Magdeburg 1542.
31) Dieses Lied ist bei Fischer nicht aufgeführt.
32) Fischer gibt nur das Essener Gesangbuch von 1614 an.
33) Nach Fischer, Kirchenliederlexikon, Michael Weisse, Halb. 1855.
34) Ursprünglich niederdeutsch in dem Lübecker Enchiridion von 1545.
35) Nelle gibt auf Seite 122 den Text der Lieder 4, 5 und 6 wieder.
36) Schulte-Kemminghausen a.a.O. S. 79.
37) Ueber Thomas Müntzer vgl. Max Goebel, Geschichte des christlichen Lebens in der rheinisch-westphälischen Kirche, Band I, Koblenz 1849, S. 140 ff.
38) Vgl. die oben gemachte Angabe über das erste Erscheinen des Liedes; siehe Fischer, Kirchenliederlexikon.
39) In des Verfassers Schrift: „Deutsch Evangelisch Messe . . ., Altstedt 1524.
40) Nach Wackernagel, Bibliographie, S. 52 f. steht das Lied in des Verfassers „Deutsch Evangelisch Messe", Altstedt 1524.

41) Bearbeitung des Hymnus „Ad coenam agni providi“ in acht vierzeiligen Strophen in des Verfassers „Deutsch Evangelisch Messe“ . . ., Altstedt 1524; vgl. Fischer, Kirchenliederlexikon.
42) Michael Weisse ist der Herausgeber des ersten deutschen Gesangbuches der böhmischen Brüder unter dem Titel „Ein New Gesangbuchlen. Jungen Buntzel durch Georgen Wylmschwerer 1531“. Bei seinen in diesem Gesangbuch enthaltenen Liedern handelt es sich zum größten Teil um Bearbeitungen altböhmischer Originale; vgl. Fischer II, S. 482.
43) Bonnus (1504—1548) ist der Herausgeber des niederdeutschen Lübecker Enchiridion von 1545; vgl. Fischer II, S. 431.
44) Erasmus Alberus, bekannt als Schüler und Freund Martin Luthers, starb 1553.
45) Ueber die Vorgeschichte dieses als „Ambrosianischer Lobgesang“ bekannten Hymnus vgl. Fischer I, 261.
46) Ueber die Vorgeschichte dieser „Antiphona de morte“ Notker's des älteren vgl. Fischer II, S. 92.
47) Otto Stein, Das älteste Gesangbuch in niederdeutscher Sprache vom Jahre 1585, S. 16/17, dem das Lied in dieser Fassung entnommen ist.
48) Vgl. Doering, a.a.O.
49) Schulte-Kemminghausen a.a.O., S. 79: „In Dortmund sind von 1545 bis 1600 im Ganzen 115 Drucke bekannt, davon allein 89 in lateinischer Sprache“.
50) Gramann (1487 — 1541) als Freund Luthers bekannt; vgl. Fischer, II, S. 442.
51) Gestorben 1539. Er ist niederdeutscher Liederdichter und Herausgeber der mit einem Gesangbuche verbundenen Rigischen Kirchenordnung von 1530; vgl. Fischer, II., S. 450.
52) Krause a.a.O. S. 37.
53) Westhoff a.a.O. S. 232.
54) Stein, Reinoldikirche in Wort und Bild, S. 164.
55) L. von Winterfeld, Der Durchbruch der Reformation in Dortmund, in den Beiträgen zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, XXXIV, Dortmund 1927.
56) Westhoff a.a.O. S. 436.
57) Heinrich Stolz, Die Entwicklung der Bühnenverhältnisse Westfalens von 1700 bis 1850, Münster 1909 S. 1 ff.
58) Gottfried Kinkel, Theaterspiel in Dortmund aus der letzten Zeit des Mittelalters und im Jahrhundert der Reformation, in Picks' Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands, S. 315.
59) Hierfür kommt besonders die Chronik des Dietrich Westhoff (750—1550) in Betracht; vgl. auch A. Fahne, Die Dortmunder Chronik.
60) Moser, I, S. 166.
61) Moser a.a.O. S. 173.
62) Westhoff a.a.O. S. 364.
63) Westhoff a.a.O. S. 368.
64) Westhoff S. 398.
65) Stolz S. 2.
66) Kinkel S. 302.
67) Westhoff S. 398.
68) Kinkel S. 315.
69) Doering S. 25.
70) Westhoff S. 450.
71) Moser, I, S. 412.
72) Für die folgenden Untersuchungen der Dramen Schöppers stand mir ein alter Druck zur Verfügung: „Jacobi Schoepperi Tremoniani Presbiteryi Comoediae et Tragoediae Sacre et Novae accuratissime recognitae. Coloniae, apud Maternum Cholinum Anno 1562“. Der Band enthält keine Seitenzahlen.

Dritter Abschnitt.

(Das Musikleben Dortmunds im 17. Jahrhundert.)

1) Abschrift im Dortmunder Stadtarchiv.
2) Krause S. 48.
3) Das Essendische Gesangbuch 1614 enthält einzelne Lieder oberdeutscher Dichter, darunter auch von Zwick. Johann Zwick, geboren zu Constanz im Jahre 1496, brach durch das Züricher Gesangbuch von 1536 dem Kirchenlied in der reformatorischen Kirche Bahn. Er starb 1542 an der Pest zu Bischofszell.
4) Ueber Nicolai vgl. Goebel I, S. 450 ff.
5) Fischer, I, S. 77.
6) Nelle S. 138—144.
7) Fahne, Statuarrecht und Rechtsalterthümer der Freien Reichsstadt Dortmund, S. 89.
8) Moser, I, S. 307: „Man unterschied im allgemeinen zweierlei Besetzungen: starkes und stilles Spiel, ersteres mit Hörnern und Trommeln, letzteres nur aus Geigen und Flöten bestehend".
9) Fahne a.a.O. S. 90.
10) Fahne, Nachträge zu Chronik und Urkundenbuch betreffend die Freie Reichsstadt Dortmund, in A. Fahne, Band IV, S. 311.
11) Ebenda, S. 87.
12) Fahne, Statuarrecht, S. 132.
13) Ebenda, S. 135/136, Fußnote.
14) Ebenda, S. 252.

Vierter Abschnitt.

(Das Musikleben Dortmunds von 1700—1850).

A. Das kirchenmusikalische Leben Dortmunds von 1700 — 1850.

1) Krause, S. 89.
2) Siehe Stein, Reinoldikirche, S. 20.
3) Ueber Pietimus vgl. Goebel II, S. 537—681.
4) Eine Zusammenstellung seiner zahlreichen Kirchenlieder bietet Fischer II, S. 444.
5) 1607—1676. Ueber die zahlreichen Darstellungen seines Lebens und über die Ausgaben seiner Lieder vgl. Fischer, II, S. 440.
6) Ueber Neander vgl. Goebel II, S. 322—358.
7) Vgl. Fischer, II, S. 457.
8) Ueber Flemming vgl. Gustav Schwab, Paul Flemming's auserlesene Gedichte nebst Lebensbeschreibung, Stuttgart 1820.
9) Eine eingehende Würdigung erfährt das Buch durch Otto Stein, Ein verschollenes Dortmunder Gesangbuch aus dem Jahre 1744 wiedergefunden, in „Westfälisches Magazin — Neue Folge", Dortmund 1910, S. 228 ff.
10) Das Buch 1755 wird durch Von Oven auf Seite 32—34 seines Werkes beschrieben. Es hat Nelle bei Abfassung seiner Arbeit nicht vorgelegen.
11) Vgl. Stein, Reinoldikirche, S. 81; vgl. auch Wilhelm Feldmann, Versuch einer kurzen Geschichte des Dortmunder Concerts von seinen Anfängen bis jetzt, 1830, Dortmund 1830, S. 8 f.
12) Vgl. Moser, I, S. 304.
13) Wäre es nicht denkbar, daß der Posaunist des 14. Jahrhunderts (vgl. Fahne, Die Dortmunder Chronik, S. 52) schon eine ähnliche Aufgabe gehabt hätte?
14) Karl Prümer, Dä Chronika van Düöpm, Leipzig 1891, S. 92 f.

15) 1813 wurde zur Feier der Schlacht bei Leipzig ein Choral vom Umgang des Reinolditurms geblasen. Siehe Karl Prümer, Bilder aus Alt-Dortmund, II, S. 12.
16) Stein, Reinoldikirche, S. 81.
17) Moser, I, S. 305.
18) A. Fahne, Statuarrecht und Rechtsalterthümer der freien Reichsstadt Dortmund, S. 153.
19) Karl Prümer, Bilder aus Alt-Dortmund, I, S. 8 ff.
20) Stein, Jahrhundertbericht religiösen Lebens in Dortmund, in „Hundert Jahre Dortmunder Zeitung", Dortmund den 4. Oktober 1928, S. 97 f.
21) Stein, Reinoldikirche, S. 44; vgl Karl Prümer, Bilder aus Alt-Dortmund, II, S. 3; vgl Prümer, Dä Chronika van Düöpm, S. 52.
22) Feldmann, S. 6.
23) Stein, Reinoldikirche, S. 45.
23a) Feldmann a.a.O., S. 7.
24) Stein, Reinoldikirche, S. 45.
25) Feldmann, a.a.O., S. 7.
26) Moser, I, S. 419.
27) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1825, vom 23. 7.
28) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1827, vom 27. 10.
29) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1825, vom 23. 7. (Gesangsbildung).
30) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1825, vom 28. 12.
31) Westfälischer Anzeiger 1819 vom 26. 6.; vgl. Westfälischer Anzeiger 1819 vom 28. 4.
31a) Ueber die große Bedeutung Natorps auf kirchen- und schulmusikalischem Gebiet vgl. Hans Knab, Bernhard Christoph Ludwig Natorp, Kassel 1933.
31b) Knab, S. 6.
31c) Knab, S. 9.
31d) Knab, S. 12.
31e) Knab, S. 19.
31f) Knab, S. 17.
31g) Knab, S. 50—70 ff.
31h) Westfälischer Anzeiger 1818 vom 8. 7.
32) Im Rheinisch-Westfälischen Anzeiger 1822 vom 10. 12. heißt es: „Der Singchor ist gleichsam der Cadre eines Gymnasiums — Kein Singchor, kein Gymnasium".
33) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1825 vom 23. 7. (Gesangsbildung).
33a) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1827, vom 27. 10.
34) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1823, vom 11. 2.
34a) Peter Lübke, geboren 1798 in Balve; vgl. Wilhelm Lübke, Lebenserinnerungen, Berlin 1891; in diesem Buche ist den eigentlichen Lebenserinnerungen ein Abschnitt aus der unvollendeten Selbstbiographie Peter Lübkes, des Vaters Wilhelm Lübkes, vorangestellt, S. 28 f.

B. a.

(Geschichte der „Liebhaber-Concert-Gesellschaft".)

0) Gerhard Pinthus, Das Konzertleben in Deutschland, Straßburg 1932, S. 73.
1) Bernhard Friedhoff, Geschichte der Instrumentalmusik in Dortmund seit dem Ausgange des 18. Jahrhunderts, Dortmund 1912, S. 22.
2) Feldmann, S. 14 ff.
3) Bernhard Friedhoff a.a.O., S. 23. 1797 ließ man die ursprüngliche Bezeichnung „Collegium musicum" fallen und nannte sich „Liebhaber-Concert-Gesellschaft". Neben dieser Bezeichnung ist die eines „Privatliebhaber-Concerts", welche dem eigentlichen Charakter der Vereinigung noch mehr entspricht, in jener Zeit geläufig; vgl. „Westf. Anzeiger" 1798 vom 23. 10.

[4]) Feldmann, S. 12 f.
[5]) Luise von Winterfeld, Dortmunds Entwicklung in den letzten 100 Jahren, in „Hundert Jahre Dortmunder Zeitung" 1928, vom 4. 10., S. 13.
[6]) Friedhoff a.a.O., S. 24: „Die Zeit der Fremdherrschaft, die mit der Mediatisierung Dortmunds, der ersten Stadt des altkölnischen Westfalens, im Jahre 1802 einsetzte, lastete aber auf dem musikalischen Leben ungemein schwer. Es kam so weit, daß 1812 die „Liebhaber-Concert-Gesellschaft" unter polizeiliche Aufsicht gestellt wurde. Man forderte Einsicht und jährliche Vorlegung der Konzertrechnung, ja, man wollte sogar die Abonnementsbedingungen ändern und vorschreiben. Alle Gegenvorstellungen blieben erfolglos, und nur den Bemühungen des Geheimen Rates Bölling war es zu verdanken, daß die Gesellschaft nach bereits vollzogener Auflösung ihre ununterbrochene Konzerttätigkeit wieder aufnahm".
[7]) „Concert" ist die oft gebrauchte Abkürzung für „Liebhaber-Concert-Gesellschaft". Ueber die damaligen Proben vgl. Feldmann, S. 20.
[8]) Friedhoff, S. 23.
[9]) Preller war der erste Leiter der „Liebhaber-Concert-Gesellschaft"; er führte eine Reihe der damals beliebten Oratorien von Rolle auf; vgl. Feldmann a.a.O., S. 23.
[10]) Unter Kantor Prellers Leitung bestand bereits ein dem Orchester angeschlossener gemischter Chor; vgl. Feldmann a.a.O., S. 23.
[11]) Die Handschriftensammlung der Stadt- und Landesbibliothek in Dortmund enthält ein Protokollbuch der „Liebhaber-Conzert-Gesellschaft"; die erste Eintragung in dieses Buch datiert vom 24. April 1826, die letzte vom 4. August 1845. Da der „Dortmunder Musikverein" erst 1845 gegründet wurde, ist die Bezeichnung des Buches durch die Bibliothek als „Protokollbuch des Musikvereins" falsch.
[12]) Protokollbuch a.a.O. vom 11. Mai 1826.
[13]) Protokollbuch a.a.O. vom 29. September 1832.
[14]) Protokollbuch a.a.O. vom 3. September 1827.
[15]) Friedhoff, S. 22 f.
[16]) Friedhoff, S. 24, Fußnote 8.
[17]) Feldmann, S. 46.
[18]) Westfälischer Anzeiger 1818 vom 14. November.
[19]) Günther wurde 1797 als Organist an St. Reinoldi nach Dortmund berufen; vgl. Feldmann, S. 34 f.
[20]) Der „Rheinisch-Westfälische Anzeiger" 1822 berichtet am 15. Januar über ein Konzert in Krefeld, in dem von einer Symphonie von Krommer nur der erste und letzte Satz gespielt worden sind, während man als Mittelsätze Teile anderer Symphonien eingeschoben hat.
[21]) Westfälischer Anzeiger 1819 vom 17. März.
[22]) Westfälischer Anzeiger 1819 vom 30. Juni.
[23]) Westfälischer Anzeiger 1819 vom 4. September.
[24]) Protokollbuch a.a.O. vom 11. Oktober 1826.
[25]) Eine Programmzusammenstellung, die nach verschiedenen Anzeigen des „Dortmunder Wochenblattes" angefertigt ist, bietet eine große Anzahl ähnlich gearteter Vortragsfolgen.
[26]) Vgl. E. A. Schneider: „Geschichte der Dortmunder-Männer-Gesangvereine", in „Hundert Jahre Dortmunder Zeitung", vom 4. 10. 1928, S. 123.
[27]) Westfälischer Anzeiger 1818 vom 14. November.
[28]) Vgl. Feldmann, S. 25.
[29]) Feldmann, S. 25.
[30]) Angabe nach zahlreichen Konzertanzeigen. Die Zahl sank später auf 8, zuletzt auf 4 herab. (Hundert Jahre Dortmunder Geschichte, VI, G.A.N., 2. Bl. vom 9. Januar 1911).
[31]) Angabe nach zahlreichen Konzertanzeigen.
[32]) Vgl. Westfälischer Anzeiger 1808 vom 6. September; Westfälischer Anzeiger 1815 vom 15. Juli.

[33]) Westfälischer Anzeiger 1815 vom 15. Juli; vgl. die Berichte über das Konzert zu Gunsten der Reinoldikirche, wo eine Einnahme von 125 Talern erzielt wurde. (Dortmunder Wochenblatt 1836 vom 11. Juni, S. 196 und 25. Juni, S. 205).

[34]) Diese Zeit- und die folgenden Kostenangaben sind nach zahlreichen Zeitungs-Konzertanzeigen gemacht.

[35]) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1827 vom 24. März.

[36]) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1823, vom 10. Dezember.

[37]) Feldmann, S. 53 und 58.

[38]) Friedhoff, S. 25.

[39]) Feldmann, S. 27.

[40]) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1827 vom 24. März.

[41]) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1823 vom 8. November.

[42]) Feldmann, S. 12 f.

[43]) Feldmann, S. 47 f.

[44]) Wilhelm Lübke, Lebenserinnerungen, S. 64.

[45]) Friedhoff, S. 24.

[46]) Chorschüler (Kurrende-Schüler) waren Söhne unbemittelter Familien.

[47]) Feldmann, S. 6 f.

[48]) Feldmann, S. 25.

[49]) Friedhoff, S. 23.

[50]) Feldmann, S. 26.

[51]) Feldmann, S. 25.

[52]) Feldmann, S. 60.

[53]) Westfälischer Anzeiger 1819 vom 17. März.

[54]) Vgl. Westfälischer Anzeiger 1804 vom 12. Oktober; Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1821 vom 26. Oktober; Westfälischer Anzeiger 1798 vom 31. August. Im Gegensatz zu Dortmund veröffentlichte Hamm schon in den 20 er Jahren regelmäßige Konzertanzeigen mit vollständigem Programm; vgl. Westfälischer Anzeiger, 1819, 1820, 1821, 1827.

[55]) Westfälischer Anzeiger 1801 vom 3. November; Westfälischer Anzeiger 1802 vom 26. Januar, Westfälischer Anzeiger 1800 vom 12. Dezember.

[56]) Die Jahrgänge 1837—1842 des Dortmunder Wochenblatts enthalten viele Programmangaben.

[57]) Protokollbuch a.a.O. vom 7. Oktober 1827.

[58]) Dortmunder Wochenblatt 1838 vom 29. September, S. 317; vgl. Protokollbuch a.a.O., vom 5. Oktober 1827.

[59]) Protokollbuch, a.a.O., vom 5. Oktober 1827.

[60]) Westfälischer Anzeiger 1820 vom 20. Mai.

[61]) Westfälischer Anzeiger 1818 vom 14. November; vgl. Westfälischer Anzeiger 1819 vom 13. Februar (Correspondenznachrichten).

[62]) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1828 vom 22. November (Am Cäcilienfest 1828).

[63]) Westfälischer Anzeiger 1819 vom 17. März (Das Concert in Dortmund).

[64]) Westfälischer Anzeiger 1819 vom 13. Februar (Correspondenznachrichten).

[65]) Westfälischer Anzeiger 1819 vom 17. März (Das Concert in Dortmund).

[66]) Westfälischer Anzeiger 1818 vom 14. November.

[67]) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1828, vom 22. November (Am Cäcilienfest 1828).

[68]) Feldmann, Versuch einer kurzen Geschichte . . . ., Dortmund 1830.

[69]) Dortmunder Wochenblatt 1841, vom 13. November, S. 373.

[70]) Wilhelm Lübke, Lebenserinnerungen, Berlin 1891.

[71]) Feldmann, a.a.O.

[72]) Die bisherigen Angaben über Günther entstammen ebenfalls Feldmanns Werk; vgl. daselbst S. 34 f., 47, 50, 58.

[73]) Westfälischer Anzeiger 1805 vom 5. Februar.

[74]) Westfälischer Anzeiger 1807 vom 10. Februar und 5. Juni.

[75]) Westfälischer Anzeiger 1820 vom 7. Juni.
[76]) Protokollbuch a.a.O., vom 1. Oktober 1836.
[77]) Westfälischer Anzeiger 1822 vom 15. Februar.
[78]) Diese und die folgende Textstelle gehören zu einem längeren Bericht über den niederrheinischen Musikverein im „Westfälischen Anzeiger" 1820 vom 14. August.
[79]) Friedhoff, S. 28, Fußnote 14 a.
[80]) Protokollbuch a.a.O. vom 8. September 1840.
[81]) Protokollbuch a.a.O. vom 18. Oktober 1837.
[82]) Protokollbuch a.a.O. vom 4. November 1839.
[83]) Dortmunder Wochenblatt 1839 vom 16. November.
[84]) Dortmunder Wochenblatt 1841 vom 6. November, S. 365.
[85]) Vgl. den Bericht des Dortmunder Wochenblattes 1841 vom 13. November, Seite 373.
[86]) Dortmunder Wochenblatt 1845 vom 1. März, S. 73.
[87]) Dortmunder Wochenblatt 1845 vom 29. März, S. 104.
[88]) Protokollbuch a.a.O., vom 4. August.

B. b.

(Musikleben außerhalb des „Concerts".)

[1]) Feldmann, S. 54.
[2]) Der „Westfälische Anzeiger" wurde 1798 in Dortmund durch A. Mallinckrodt gegründet; vgl. Richard Walter Piersig,: Geschichte der Dortmunder Tagespresse, Dortmund 1905, S. 30.
[3]) Feldmann, S. 3.
[4]) Feldmann, S. 56.
[5]) Feldmann, S. 56; vgl. Westfälischer Anzeiger 1820 vom 6. Mai.
[6]) Westfälischer Anzeiger 1880 vom 12. Dezember; vgl. Feldmann, S. 37.
[7]) Wilhelm Lübke, Lebenserinnerungen, S. 73 f.; vgl. Louis Berger, Der alte Harkort, S. 235; vgl. Dortmunder Wochenblatt 1843 vom 2. September.
[8]) Westfälischer Anzeiger 1799 vom 7. Mai.
[9]) Vgl. Westfälischer Anzeiger 1801 vom 10. November; Westfälischer Anzeiger 1804 vom 19. Oktober; Westfälischer Anzeiger 1802 vom 26. Januar.
[10]) Westfälischer Anzeiger 1803 vom 11. März.
[11]) Westfälischer Anzeiger 1805 vom 24. September.
[12]) Westfälischer Anzeiger 1801 vom 15. Dezember.
[13]) Vgl. z. B. Westfälischer Anzeiger 1799 vom 11. Juni; Westfälischer Anzeiger 1800 vom 4. März; Westfälischer Anzeiger 1808 vom 26. August und 23. Dezember; Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1822 vom 20. September u. a.
[14]) Westfälischer Anzeiger 1805 vom 21. August.
[15]) Dortmunder Wochenblatt 1836 vom 22. Oktober, S. 348; vgl. Feldmann S. 47.
[16]) Alle mir zugänglichen Jahresbände des Westfälischen Anzeigers enthielten Musikalienangebote.
[17]) Vgl. Westfälischer Anzeiger 1818 vom 2. September und 9. September.
[18]) Westfälischer Anzeiger 1803 vom 21. Januar.
[19]) In zahlreichen Jahrgängen seit 1818.
[20]) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1827 vom 8. August.
[21]) Vgl. Westfälischer Anzeiger 1799 vom 20. August; Westfälischer Anzeiger 1801 vom 30. Januar; Westfälischer Anzeiger 1802 vom 23. Februar, 18. Mai und 11. Juni; außerdem noch in den Jahrgängen 1810, 1820 und 1825.

[22]) Westfälischer Anzeiger 1804 vom 13. Januar und 31. Januar.
[23]) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1825 vom 9. März.
[24]) 1794 gegründet; vgl. Hugo Riemann, Musiklexikon.
[25]) Westfälischer Anzeiger 1800 vom 14. Oktober.
[26]) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1825 vom 9. März.
[27]) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1825 vom 23. Februar.
[28]) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1825 vom 19. Januar.
[29]) Feldmann, S. 2, 3 und 53; vgl. Westfälischer Anzeiger 1804 vom 14. Dezember.
[30]) Westfälischer Anzeiger 1810 vom 23. November.
[31]) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 1824 vom 12. Mai.
[32]) Die folgenden Angaben über Wilsings Leben und Schaffen sind einem Aufsatz von Willy Fentsch entnommen; vgl. Willy Fentsch, Daniel Friedrich Eduard Wilsing, in, „Dortmundisches Magazin" (Westfälisches Magazin — Neue Folge) 1909, S. 94 ff.
[33]) Dortmunder Wochenblatt 1841 vom 27. Februar, S. 79.

Fünfter Abschnitt.

(Das Musikleben Dortmunds von 1845 bis zum Ausgange des Jahrhunderts).

[1]) Friedhof, S. 31.
[2]) Franz Giesenkirchen (geb. am 15. Oktober 1830 in Dortmund) erhielt den ersten Musikunterricht bei seinem Vater und beim Fagottisten Lüdecke. 1846 ging er nach Kassel und wurde Schüler Spohr's und Dotzauer's. Später gelang es ihm, zu seiner weiteren musikalischen Ausbildung am Brüsseler Konservatorium als Schüler von Adrienne François Servais und Charles Auguste de Beriot unterzukommen. Schon während der Zeit seines Studiums in Brüssel wirkte Giesenkirchen gelegentlich in Konzerten des „Dortmunder Musikvereins" mit. Bevor er seine Kapellmeisterlaufbahn begann und sich in Dortmund niederließ (1851), unternahm er Konzertreisen nach England; vgl. Dortmunder Zeitung 1885 vom 27. März; vgl. Karl Prümer, Bilder aus Alt-Dortmund, II, S. 57; vgl. Friedhof, S. 29—31.
[3]) Friedhof, S. 32.
[4]) Dortmunder Anzeiger 1852 vom 16. Juni.
[5]) Nach zahlreichen Zeitungsanzeigen; vgl. z. B. Dortmunder Anzeiger 1868 vom 28. März.
[6]) Friedhof, S. 33, Fußnote 23; vgl. auch die Jahrgänge des Dortmunder Anzeigers und der Dortmunder Zeitung, die eine Menge Anzeigen zu Schützenfesten, Kirmessen, Gartenkonzerten, Karnevalsveranstaltungen u. s. w. enthalten.
[7]) Dortmunder Zeitung 1875 vom 5. April.
[7a]) Diese und die folgenden Angaben über die Weiterentwicklung entstammen Friedhof, S. 35 ff.
[8]) Robert Merkert (geb. am 8. August 1842 zu Crelau in Schlesien) war Schüler des damals in Liegnitz lebenden Musikdirektors Bilse. Nach seinem Musikstudium wurde er Mitglied des Kölner Stadttheater-Orchesters und bald darauf Dirigent des Männergesangvereins „Liederkranz" in Köln, 1866 Kapellmeister beim 56. Infanterieregiment. Von 1882 bis zu seinem Tode (1912) lebte er in Dortmund als Kapellmeister; vgl. Dortmunder General-Anzeiger 1912 vom 7. Mai.
[9]) Georg Hüttner (geboren am 10. Februar 1861 im Marktflecken Schwarzenbach am Wald im Bayrischen Regierungsbezirk Oberfranken) war zunächst Schüler des dortigen Kantor Wolfrum. Nach Absolvierung der Volksschule trat er im Alter von 13 Jahren in das Kürschnergeschäft seines Vaters ein. Einige Jahre später jedoch wandte er sich ganz der Musik zu und wurde Orchesterschüler der Kapelle des Musikdirektors Schaarschmidt

in Hof. An die dreijährige Ausbildungszeit in Hof schlossen sich etliche Jahre an, in denen Hüttner in verschiedenen Orchestern mitwirkte. 1884 wurde er Dirigent der Kurkapelle des Bades Hohenstein-Ernsttal im Königreich Sachsen. In der Hoffnung, sich verbessern zu können, kündigte er nach einiger Zeit, ohne eine neue Kapellmeisterstelle in Aussicht zu haben. Kurz entschlossen nahm er wieder eine Stelle als Orchestermusiker im Ostseebad Liebau in Rußland für eine Sommersaion an. Bevor er 1887 nach Dortmund kam, war er noch für drei Wochen im Orchester des Berliner Königlichen Opernhauses tätig; vgl. Friedhoff, S. 46—55.

10) Stolz, S. 8

11) Stolz, S. 9 f.

12) Im 18. Jahrhundert kamen durch Dortmund wandernde Schauspielertrupps, welche Possen und Staatsaktionen aufführten. „Kein einziges bedeutsames Moment ist uns aktenmäßig überliefert"; vgl. Otto Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands, Band I, S. 520—528.

13) Christoph Schlüter, damals ein junger Dozent an der Akademie in Münster.

14) Stolz, S. 40.

15) Vgl. Westfälischer Anzeiger 1818 vom 18. Oktober u. a.

16) Stolz, S. 42.

17) Vgl. z. B. Westfälischer Anzeiger 1801 vom 9. Januar; eine in diesem Jahr in Dortmund anwesende Theatergesellschaft kündet an: „Nina oder Wahnsinn aus Liebe", Musik von d'Alayrak.

18) Diese und die folgenden Angaben entstammen ebenfalls dem Werke von Heinrich Stolz.

19) Vgl. Theateranzeige vom 22. Dezember 1866 des Dortmunder Anzeigers.

20) Friedhof, S. 35, Fußnote 27.

21) Friedhof, S. 42, Fußnote 2.

22) Piersig, S. 73/74.

23) Stolz, S. 42 und 47.

24) Nach den Jahrgängen des Westfälischen Anzeigers 1798—1808, 1810, 1815, 1818—1828.

25) Dortmunder Wochenblatt 1830 vom 10. Juli, S. 204.

26) Dortmunder Wochenblatt 1830 vom 17. Juli, S. 211.

27) Dortmunder Wochenblatt 1830 vom 21. Juli, S. 225.

28) Dortmunder Wochenblatt 1845 vom 16. August, S. 269.

29) Dortmunder Wochenblatt 1845 vom 1. November, S. 356.

30) Rudolf Breidenstein (geb. 1824 zu Erfurt) erhielt den ersten Musikunterricht in seiner Vaterstadt bei seinem dort als Organist wirkenden Onkel. Später besuchte er das Leipziger Konservatorium. 1845 ernannte ihn der „Dortmunder Musikverein" zu seinem Dirigenten; gleichzeitig übernahm Breidenstein das Amt eines Organisten an der Reinoldikirche in Dortmund. Beide Aemter bekleidete er bis zu seinem Tode im Jahre 1882; vgl. Dortmunder Zeitung 1882 vom 22. Juli; vgl. Karl Prümer, Bilder aus Alt-Dortmund, II, S. 57.

31) Dortmunder Wochenblatt 1845 vom 29. November, S. 387.

32) Dortmunder Wochenblatt 1845 vom 27. Dezember.

33) Diese und die folgenden Ausführungen über Vortragsfolgen und ihre Gestaltung stützen sich auf eine von 1845 bis 1895 reichende Programmzusammenstellung in „Denkschrift zur Erinnerung an das fünfzigjährige Jubiläum des Dortmunder Musikverein, gefeiert am 1. und 2. Dezember 1895, Dortmund 1895, S. 24 ff.

34) Denkschrift a.a.O., S. 8.

35) Vgl. die späteren Ausführungen dieser Arbeit über die „Westfälischen Musikfeste".

36) Denkschrift a.a.O., S. 11 f.

37) Julius Janssen (geb. am 4. Juni 1852 in Venlo) lernte bereits mit viereinhalb Jahren Klavierspielen. Nach Absolvierung der holländischen höheren Schule studierte er vier Jahre Musik am Kölner Konservatorium unter Hiller und Gernsheim. 1872 ging er als Musiklehrer einer fürstlichen Familie in die

Urkaine; gleichzeitig unternahm er Konzertreisen in Rußland. 1876 wurde er Musikdirektor in Minden, 1882 Dirigent des „Dortmunder Musikvereins"; vgl. „Julius Janssen" in „Tremonia" 1907 vom 7. Dezember.

38) Vgl. die Programmzusammenstellung in der Denkschrift a.a.O., S. 43 f.

39) Friedhof, S. 28.

40) Vgl. Hugo Riemann, Musiklexikon, s. unter „Musikfeste".

41) Programmheft zum „Neunten Westfälischen Musikfest" 1909.

42) Programmheft zum „Ersten Westfälischen Musikfest" 1890, S. 7.

43) Ebendort, S. 7.

44) Programmheft zum „Vierten Westfälischen Musikfest" 1896, S. 5.

45) Diese Angaben sind den entsprechenden Programmheften entnommen.

46) Siehe den Orchesterplan am Schluß des Programmheftes zum „Ersten Westfälischen Musikfest" 1890.

47) Ebenda.

48) „Tremonia" vom 3. November 1899.

48a) „Tremonia" vom 21. November 1899.

Anhang.

1) Vgl. Dortmunder Anzeiger 1865.

1a) In den folgenden Monaten des Jahrganges 1865 befinden sich keine Theateranzeigen.

2) Vgl. Dortmunder Anzeiger 1866.

3) Die letzte Vorstellung der Spielzeit findet am 8. Mai statt.

4) Zur Eröffnung der Bühne am 25. Dezember.

5) Dortmunder Anzeiger 1867.

6) Nach den Jahrgängen 1873 und 1874 des Dortmunder Anzeigers.

Quellen und Literatur.

1) Bachmann, J., Geschichte des Evangelischen Kirchengesanges in Mecklenburg, Rostock 1881.

2) Crecelius, W., Ueber die ältesten protestantischen Gesangbücher am Niederrhein, in „Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins", V, 1, Bonn 1868.

3) Denkschrift zur Erinnerung an das fünfzigjährige Jubiläum des Dortmunder Musikvereins, gefeiert am 1. und 2. Dezember 1895, Dortmund 1895.

4) Doering, A., Johann Lambach und das Gymnasium zu Dortmund von 1543 bis 1582, Berlin 1875.

5) Dortmunder Anzeiger, Jahrgänge 1852, 1865, 1866, 1867, 1868, 1873 und 1874.

6) Dortmunder General-Anzeiger, Jahrgang 1912.

7) Dortmunder Urkundenbuch (bearbeitet von Karl Rübel), Ergänzungsband I, Dortmund 1910.

8) Dortmunder Wochenblatt, Jahrgänge 1830, 1836, 1837, 1838, 1839, 1840, 1841, 1842 und 1845.

9) Dortmunder Zeitung, Jahrgänge 1875, 1882, 1885 und 1898.

10) Dresbach, Ewald, Reformationsgeschichte der Grafschaft Mark, Gütersloh 1909.

11) Fahne, Anton, Die Dortmunder Chronik, Köln und Bonn 1854.

12) Fahne, A., Nachträge zu Chronik und Urkundenbuch betreffend die Freie Reichsstadt Dortmund, Köln und Bonn 1859.

13) Fahne, A., Statuarrecht und Rechtsalterthümer der Freien Reichsstadt Dortmund, Köln und Bonn 1855.

14) Feldmann, Wilhelm, Versuch einer kurzen Geschichte des Dortmunder Concerts von seiner Entstehung an bis jetzt 1830, Dortmund 1830.

15) Fentsch, Willy, Daniel Friedrich Eduard Wilsing, in „Dortmundisches Magazin" (Westfälisches Magazin — Neue Folge), Dortmund 1909.

16) Fischer, A., Kirchenlieder-Lexikon, 2 Bände, Gotha 1878/79.

17) Friedhof, Bernhard, Geschichte der Instrumentalmusik in Dortmund seit dem Ausgange des 18. Jahrhunderts, Dortmund 1912.

18) Goebel, Max, Geschichte des christlichen Lebens in der Rheinisch-Westphälischen Kirche, Band I, Koblenz 1849.

19) Hamelmann, H., Geschichtliche Werke (1565 und 1568), Kritische Neuausgabe von Löffler, II, Münster 1913.

20) Heppe, H., Geschichte der evangelischen Kirche von Cleve-Mark und der Provinz Westfalen, I, Iserlohn 1867.

21) Höse, E., Geschichtliche Einleitung zu „Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Dortmund-Stadt", Münster i. W. 1894.

22) Hundert Jahre Dortmunder Geschichte VI, in Dortmunder General-Anzeiger 1911 vom 9. Januar.

23) Jellinghaus, Hermann, Mittelniederdeutsche Literatur, in H. Paul, Grundriß der Germanischen Philologie, (Straßburg, Trübner) Band II.

24) Chronik des Johann Kerkhoerde von 1405 — 1465, in „Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert", Band XX, Leipzig 1887.

25) Kinkel, Gottfried, Theaterspiel in Dortmund aus der letzten Zeit des Mittelalters und im Jahrhundert der Reformation, in Pick's Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands, mit besonderer Berücksichtigung der Rheinlande und Westfalens, Jahrgang VII, 1831.

26) Kirchenbücher des Kirchenarchivs von St. Reinoldi in Dortmund.

27) Kirchenbuch von St. Marien (1604 — 1707) in Dortmund (Abschrift im Dortmunder Stadtarchiv).

28) Kirchhoff, Paul, Die Dortmunder Fehde von 1388/89, in Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, Band XVIII, Dortmund 1910, S. 48/49.

29) Knab, Hans, Bernhard Christoph Ludwig Natorp, Kassel 1933, Diss.

30) Krause, Georg, Geschichte des musikalischen Lebens in der evangelischen Kirche Westfalens von der Reformation bis zur Gegenwart, Kassel 1932, Diss.

31) Löffler, Klemens, Der Dortmunder Buchdruck des sechzehnten Jahrhunderts, in Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, Band XIII, Dortmund 1905.

32) Lübke, Wilhelm, Lebenserinnerungen, Berlin 1891.

L33) „Magazin für Westfalen", Jahrgang 1797.

34) Mooren, J., Das Dortmunder Archidiakonat (Archäologische Monographie) Köln-Neuß, 1853.

35) Moser, Hans-Joachim, Geschichte der deutschen Musik, Band I, Stuttgart und Berlin 1920.

36) Des Dominikaners Jo. Nederhoff Chronika Tremoniensium, herausgegeben von Eduard Röse, Dortmund 1880.

37) Nelle, Wilhelm, Die Evangelischen Gesangbücher der Städte Dortmund, Essen, Soest, Lippstadt u. der Grafschaft Mark, im Jahrbuch des Vereins für die evangelische Kirchengeschichte der Grafschaft Mark, Jahrgang 1901.

38) Neu-Dortmundisches Gesangbuch 1744.

39) Niemöller, H., Reformationsgeschichte von Lippstadt, im Verein für Reformations-Geschichte XXIV, Halle 1906.

40) Von Oven, Die evangelischen Gesangbücher in Berg, Jülich, Cleve und Grafschaft Mark seit der Reformation bis auf unsere Zeit, Düsseldorf 1843 (Hymnologische Beiträge).

41) Pinthus, Gerhard, Das Konzertleben in Deutschland, Straßburg 1932, Diss.

42) Piersig, Richard Walter, Geschichte der Dortmunder Tagespresse, Dortmund 1905, Diss.

43) Preising, August, Julius Janssen, in „Tremonia" 1907 vom 7. Dezember.

44) Programmheft zum I. Westfälischen Musikfest 1890.
„ „ II. „ „ 1892.
„ „ III. „ „ 1894.
„ „ IV. „ „ 1896.
„ „ V. „ „ 1898.
„ „ VI. „ „ 1900.
„ „ VII. „ „ 1902.
„ „ VIII. „ „ 1905.
„ „ IX. „ „ 1909.

45) Protokollbuch des Musikvereins 1826—1845 (handschriftlich), im Besitze der Stadt- und Landesbibliothek in Dortmund.

46) Prümer, Karl, Bilder aus Alt-Dortmund, Band I, Dortmund 1925.

47) Prümer, Karl, Bilder aus Alt-Dortmund, Band II, Dortmund 1926.

48) Prümer, Karl, Dä Chronika van Düöpm, Leipzig 1891.

49) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger, Jahrgänge 1821, 1822, 1823, 1824, 1825, 1826, 1827, 1828.

50) Riemann, Hugo, Musiklexikon, Berlin 1919.

51) Rothert, D. H., Kirchengeschichte der Grafschaft Mark, Gütersloh 1913.

52) Rübel, Karl, Geschichte der Grafschaft und Freien Reichsstadt Dortmund, Bd. I, Dortmund 1917.

53) Schauerte, Heinrich, Die Anfänge der Stadt und Grafschaft Dortmund nach Georg Braun, Archidiakon von Dortmund, in Westfälisches Magazin — Neue Folge, Dortmund 1910.

54) Schneider, E.A., Geschichte der Dortmunder Männergesangvereine, in 100 Jahre Dortmunder Zeitung, Dortmund den 4. Oktober 1928.

55) Jacobi Schoepperi Tremoniani Presbyteri Comoediae et Tragoediae Sacrae et novae, accuratissime recognitae. Coloniae apud Maternum Cholinum anno 1562.

56) Schulte-Kemminghausen, Karl, Hummanismus und Volkssprache, ein Beitrag zur Geschichte der hochdeutschen Schriftsprache in Norddeutschland, in „Westfalen" 1932, Heft III, Seite 78/79.

57) Stein, Otto, Das älteste Gesangbuch in niederdeutscher Sprache vom Jahre 1585 (keine Jahreszahl).

58) Stein, Otto, Ein verschollenes Dortmunder Gesangbuch aus dem Jahre 1744 wiedergefunden, in „Westfälisches Magazin — Neue Folge", Dortmund 1910.

59) Stein, Otto, Jahrhundertbericht religiösen Lebens in Dortmund, in 100 Jahre Dortmunder Zeitung, Dortmund, den 4. Oktober 1928.

60) Stein, Otto, Reinoldikirche in Wort und Bild, Dortmund 1906.

61) Stolz, Heinrich, Die Entwicklung der Bühnenverhältnisse Westfalens von 1700 bis 1850, Münster i. W. 1905, Diss.

62) Tremonia, Jahrgang 1899.

63) Weddigen, Otto, Geschichte der Theater Deutschlands, Band I, Berlin (ohne Jahreszahl).

64) Wackernagel, Ph., Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes, Frankfurt a. M. 1855.

65) Westfälischer Anzeiger, Jahrgänge 1798 — 1810, 1815, 1818, 1819 und 1820.

66) Chronik des Dietrich Westhoff (750 — 1550), abgedruckt in „Chroniken der Deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert", Band XX, Leipzig 1887, Seite 149 ff.

67) Winterfeld, L. von, Der Durchbruch der Reformation in Dortmund, in den Beiträgen zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, XXXIV, Dortmund 1927.

68) Winterfeld, L. von, Dortmunds Entwicklung in den letzten 100 Jahren, in 100 Jahre Dortmunder Zeitung, Dortmund, den 4. Oktober 1928.

Lebenslauf.

Ich, Rudolf Schroeder, Sohn des Kaufmanns Fritz Schroeder zu Dortmund, wurde am 21. Juli 1905 zu Dortmund geboren.

Nach vierjährigem Volksschulbesuch trat ich Ostern 1915 in die Sexta des Bismarck-Realgymnasiums in Dortmund ein. Nach Erlangung des Reifezeugnisses (Ostern 1924) bezog ich im Herbst desselben Jahres die Westfälische Wilhelms-Universität in Münster, um Musikwissenschaft und Germanistik zu studieren. Das Winterhalbjahr 1925/26 verbrachte ich an der Universität München. Während der Jahre von Herbst 1926 bis Herbst 1928 besuchte ich die Staatliche Hochschule für Musik in Köln, um danach abermals in Münster meine Studien an der Universität fortzusetzen. Im Herbst 1929 bestand ich am Städtischen Konservatorium in Dortmund die Staatliche Musiklehrerprüfung (Klavier).

Die Anregung zu vorliegender Arbeit gab mir Professor Dr. Fellerer, dem ich auch meine musikwissenschaftliche Ausbildung verdanke. — Für ihre freundliche Hilfe bei der Besorgung des notwendigen Materials bin ich den Herren Direktor Dr. Schulz und Dr. Blase von der Stadt- und Landesbibliothek in Dortmund, sowie Fräulein Dr. Luise von Winterfeld vom Stadtarchiv in Dortmund zu Dank verpflichtet.